D'ANNUNZIO

MONDADORI

Gabriele d’Annunzio

IL FUOCO

con apparati informativi di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini

Edizione digitale nel Centocinquantenario della nascita di Gabriele d’Annunzio con il patrocinio della Fondazione «Il Vittoriale degli Italiani»

MONDADORI

NOTA ALL’EDIZIONE

La presente edizione digitale ripropone il testo de *Il Fuoco* raccolto nel secondo volume delle *Prose di romanzi*, a cura di Niva Lorenzini, «I Meridiani», Mondadori, Milano 1989, edizione diretta da Ezio Raimondi; la quale a sua volta era basata sul testo delle *Prose di romanzi* uscito in due volumi nella collana mondadoriana «I Classici contemporanei italiani», curati tra il 1940 e il 1942 da Egidio Bianchetti sotto gli auspici della Fondazione «Il Vittoriale degli Italiani».

La Notizia sul testo e le Note di commento riproducono quelle pubblicate nell’edizione dei «Meridiani» e sono a cura di Niva Lorenzini. La Cronologia della vita di Gabriele d’Annunzio, a cura di Annamaria Andreoli, riproduce quella pubblicata nel primo tomo delle *Prose di ricerca* (a cura di Annamaria Andreoli e Giorgio Zanetti, «I Meridiani», Mondadori, Milano 2005).

Per lo scioglimento delle abbreviazioni bibliografiche si rimanda alla Tavola delle sigle e delle abbreviazioni.

I romanzi del Melagrano

IL FUOCO[1]

(1898)

… fa come natura face in foco. [2]

DANTE

AL TEMPO E ALLA SPERANZA

Senza la speranza è impossibile trovare l'insperato.

ERACLITO D'EFESO

Colui il quale canta al dio un canto di speranza,

vedrà compiersi il suo vóto.

ESCHILO D'ELEUSI

Il tempo è padre dei prodigi.

HARIRI DI BASRA

I
L’EPIFANIA DEL FUOCO

Stelio,[1] non vi trema il cuore, per la prima volta? – chiese la Foscarina con un sorriso tenue, toccando la mano dell’amico taciturno che le sedeva al fianco. – Vi veggo un poco pallido e pensieroso. Ecco una bella sera di trionfo per un grande poeta!

Uno sguardo le adunò negli occhi esperti tutta la bellezza diffusa per l’ultimo crepuscolo di settembre divinamente, così che in quell’animato cielo bruno le ghirlande di luce[2] che creava il remo nell’acqua da presso cinsero gli angeli ardui che splendevano da lungi su i campanili di San Marco e di San Giorgio Maggiore.

– Come sempre – ella soggiunse con la sua voce più dolce – come sempre ogni cosa è favorevole a voi. In una sera come questa, quale anima potrebbe restar chiusa ai sogni che vi piacerà di suscitare con le parole? Non sentite già che la folla è disposta a ricevere la vostra rivelazione?

Ella così blandiva l’amico delicatamente, lo avvolgeva in una continua lusinga, lo esaltava in una continua lode.

– Non era possibile imaginare una festa più magnifica e più insolita per trarre fuori della torre d’avorio un poeta disdegnoso quale voi siete. A voi solo era riserbata questa gioia: di poter comunicare per la prima volta con la moltitudine in un luogo sovrano com’è la Sala del Maggior Consiglio, dal palco dove un tempo il Doge parlava all’adunanza dei patrizii, avendo per fondo il *Paradiso* del Tintoretto e sul capo la *Gloria* del Veronese.[3]

Stelio Èffrena la guardò nelle pupille.

– Volete inebriarmi? – disse con una sùbita ilarità. – Questa è la tazza che si offre a chi va verso l’ultimo supplizio. Ebbene, sì, amica mia, vi

confesso che mi trema un poco il cuore.

Lo strepito di un'acclamazione sorse dal traghetto di San Gregorio, echeggiò pel Canal Grande ripercotendosi nei dischi preziosi di porfido e di serpentino che ingemmano la casa dei Dario inclinata come una cortigiana decrepita sotto la pompa dei suoi monili.

Passava la bissona regale.[4]

– Ecco quella, delle vostre ascoltatrici, che la Cerimonia vi comanda d'inghirlandare nell'esordio – disse la donna lusinghiera, alludendo alla Regina. – In uno de' vostri primi libri, mi sembra, voi confessate il vostro rispetto e il vostro gusto per i Cerimoniali.[5] Una delle più straordinarie vostre imaginazioni è quella che ha per motivo una giornata di Carlo II di Spagna.

Come la bissona passava presso la gondola, i due fecero atto di salutare. Riconoscendo il poeta di *Persephone*[6] e la grande attrice tragica, la Regina si volse per un atto spontaneo di curiosità: tutta bionda e rosea, frescamente illuminata da quel suo gran sorriso che pullulava inesauribile spandendosi nei pallidi meandri dei merletti buranesi. Era al suo fianco la patrona di Burano, Andriana Duodo, colei che nella piccola isola industre educava un giardino di refe ove si rinnovellavano stupendamente antichi fiori.[7]

– Non vi sembra, Stelio, che i sorrisi delle due donne sieno gemelli? – disse la Foscarina guardando l'acqua fervere nel solco della poppa fuggente, ove pareva si prolungasse il riverbero del duplice chiarore.

– La contessa ha un'anima ingenua e magnifica, una delle rare anime veneziane che sien rimaste vivacemente colorate a imagine delle vecchie tele – disse con gratitudine Stelio. – Io ho una profonda devozione per le sue mani sensitive. Sono mani che tremano di piacere quando toccano un bel merletto o un bel velluto, e vi s'indugiano con una grazia che è quasi vergognosa d'esser troppo molle.[8] Un giorno, mentre io l'accompagnavo per le sale dell'Academia, ella si fermò dinanzi alla *Strage degli Innocenti* del primo Bonifazio (voi ricordate certo il verde della donna abbattuta che il soldato di Erode sta per uccidere: è una nota indimenticabile!);[9] si fermò a lungo, avendo diffusa per tutta la figura la gioia della sensazione piena e perfetta, poi mi disse: «Conducetemi via, Èffrena. Bisogna ch'io *lasci gli occhi* su quella veste, e non posso più veder altro.» Ah, cara amica, non sorridete! Ella era ingenua e sincera parlando così: ella aveva lasciato in realtà i suoi occhi su quel frammento di tela che l'Arte con un po' di colore

ha fatto centro d’un mistero indefinitamente gaudioso. E in realtà io conducevo una cieca, tutto compreso di reverenza per quell’anima privilegiata in cui la virtù del colore aveva potuto produrre tale émpito da abolire per qualche tempo ogni vestigio della vita ordinaria e da impedire ogni altra comunicazione. Come chiamate voi questo? Riempiere il calice fino all’orlo, mi sembra. Ecco, per esempio, quel che io vorrei fare stasera se non fossi scoraggiato.

Un nuovo clamore,[10] più forte e più lungo, si levò tra le due tutelari colonne di granito mentre la bissona approdava alla Piazzetta popolosa. La folla nera e densa nella pausa ondeggiando, i vani delle logge ducali si riempivano d’un confuso romorio simile al rombo illusorio che anima le volute delle conche marine. Poi, d’un tratto, risaliva nell’aria lucida il clamore, si frangeva su per la snella foresta marmorea, superava le fronti delle alte statue, attingeva i pinnacoli e le croci, si disperdeva nella lontananza crepuscolare.[11] Imperturbata, su l’agitazione inferiore, nella nuova pausa, continuava l’armonia molteplice delle architetture sacre e profane su cui correvano come una melodia agile le modulazioni ioniche della Biblioteca, alzavasi come un grido mistico il vertice della torre nuda. E quella musica silenziosa delle linee immobili era così possente che creava il fantasma quasi visibile di una vita più bella e più ricca sovrapponendolo allo spettacolo della moltitudine inquieta.[12] Sentiva essa la divinità dell’ora; e nel suo clamore verso quella forma novella di regalità approdante all’antica riva, verso quella bella regina bionda illuminata da un sorriso inestinguibile, esalava forse l’oscura aspirazione a trascendere l’angustia della vita volgare e a raccogliere i doni dall’eterna Poesia sparsi su le pietre e su le acque. L’anima cupida e forte dei padri acclamanti ai reduci trionfatori del Mare si risvegliava confusamente negli uomini oppressi dal tedio e dal travaglio dei lunghi giorni mediocri;[13] e rimembrava l’aura mossa dai grandi vessilli di battaglia nel ripiegarsi come le ali della Vittoria dopo il volo o il loro garrito, già onta alle flotte fuggiasche, non placabile.

– Conoscete voi, Perdita,[14] – domandò Stelio d’improvviso – conoscete voi qualche altro luogo del mondo che abbia, come Venezia, la virtù di stimolare la potenza della vita umana in certe ore eccitando tutti i desiderii sino alla febbre? Conoscete voi una tentatrice più tremenda?

La donna ch’egli chiamava Perdita, reclinata il volto come per raccogliersi, non rispose; ma sentì in tutti i suoi nervi correre quel fremito

indefinibile che le suscitava la voce del giovine amico quando si faceva d'improvviso rivelatrice di un'anima appassionata e veemente verso di cui ella era attratta da un amore e da un terrore senza limiti.

– La pace! L'oblio! Ritrovate voi queste cose laggiù, in fondo al vostro canale deserto, quando tornate esausta e riarsa dall'aver respirato il soffio delle platee che un vostro gesto rende frenetiche? Io, per me, quando sono su quest'acqua morta, [15] sento che la mia vita si moltiplica con una rapidità vertiginosa; e in certe ore mi sembra che i miei pensieri s'infiammino come per l'imminenza del delirio.

– La forza e la fiamma sono in voi, Stelio – disse la donna, quasi umilmente, senza sollevare gli occhi.

Egli tacque, intento, poiché nel suo spirito si generavano imagini e musiche impetuose come per virtù d'una fecondazione subitanea ed egli gioiva sotto il flutto inaspettato di quell'abondanza.

Ancor durava l'ora vesperale che in uno de' suoi libri egli aveva chiamata l'ora di Tiziano perché tutte le cose parevano risplendere ultimamente di una lor propria luce ricca, come le nude creature di quell'artefice, e quasi illuminare il cielo anzi che riceverne lume. [16] Emergeva su la sua propria ombra glauca il tempio ottagonato che Baldassare Longhena trasse dal Sogno di Polifilo, con la sua cupola, con le sue volute, con le sue statue, con le sue colonne, con i suoi balaustri, sontuoso e strano come un edificio nettunio construtto a similitudine delle tortili forme marine, biancheggiante in un color di madreperla su cui diffondendosi l'umida salsedine pareva creare nelle concavità della pietra qualche cosa di fresco, di argenteo e di gemmante onde suscitavan esse un'imagine vaga di schiuse valve perlifere su le acque natali. [17]

– Perdita – disse il poeta, che sentiva correre per tutto il suo essere una specie di felicità intellettuale vedendo propagarsi dovunque le sue animazioni – non vi sembra che noi seguitiamo il corteo dell'Estate defunta? Ella giace nella barca funebre, vestita d'oro come una dogaressa, come una Loredana o una Morosina o una Soranza del secolo lucente; e il corteo la conduce verso l'isola di Murano dove un maestro del fuoco la chiuderà in un involucro di vetro opalino affinché, sommersa nella laguna, ella possa almeno guardare a traverso le sue palpebre diafane i molli giochi delle alghe e illudersi di aver tuttavia intorno al corpo l'ondulazione continua della sua capellatura voluttuosa aspettando l'ora di risorgere. [18]

Un sorriso spontaneo si versò pel volto della Foscarina, sgorgando dagli occhi che parevano aver veduto in verità la figura bella. Era infatti da quella improvvisa rappresentazione – per l'imagine e pel ritmo – espresso il sentimento vero diffuso in ogni apparenza d'intorno. Come il latte azzurrino dell'opale è pieno di fuochi nascosti, così l'acqua pallida eguale del gran bacino conteneva uno splendore dissimulato che rivelavano gli urti del remo. Di là dalla selva rigida dei vascelli fermi su l'àncore San Giorgio Maggiore appariva in forma d'una vasta galea rosea con la prora rivolta alla Fortuna che l'attraeva dall'alto della sua sfera d'oro.[19] Aprivasi tra mezzo il canale della Giudecca come una placida foce dove i navigli carichi discesi per le vie dei fiumi parevano recare con i cumuli dei tronchi recisi e fenduti lo spirito dei boschi inclinati su le lontane acque correnti. E dal Molo, ove sul duplice prodigio dei portici aperti all'aura popolare sorgeva la bianca e rossa muraglia chiusa a stringere la somma delle volontà dominatrici,[20] la Riva distendeva il suo dolce arco verso i Giardini ombrévoli,[21] verso le Isole fertili, come per condurre al riposo delle forme naturali il pensiero incitato dagli ardui simboli dell'Arte. E, quasi a favorire l'evocazione dell'Autunno, passava una fila di barche ricolme di frutti simili a grandi canestri natanti, spandendo l'odore degli orti insulari su l'acque ove specchiavasi il fogliame perpetuo delle cuspidi e dei capitelli.

– Conoscete, Perdita, – riprese a dire Stelio guardando con un chiaro piacere i grappoli biondi e i fichi violetti accumulati da poppa a prua non senza armonia – conoscete una particolarità assai graziosa della cronaca dogale? La Dogaressa, per le spese dei suoi vestimenti solenni, godeva di alcuni privilegi sopra il dazio dei frutti.[22] Non vi rallegra questa notizia, Perdita? I frutti delle isole la vestivano d'oro e la cingevano di perle. Pomona che dà la mercede ad Aracne: ecco un'allegoria che il Veronese poteva dipingere nella volta del Vestiario.[23] Io gioisco quando mi raffiguro la signora eretta su gli altissimi zoccoli[24] gemmati, se penso ch'ella porta qualche cosa di agreste e di fresco entro le pieghe del drappo grave: il benefizio dei frutti. Quali sapori acquista la sua opulenza! Ebbene, amica mia, imaginate che queste uve e questi fichi del nuovo Autunno rendano il prezzo della veste d'oro in cui è avvolta l'Estate morta.

– Che deliziose fantasie, Stelio! – disse la Foscarina ritrovando la sua giovinezza per sorridere attonita come una fanciulla a cui si mostri un libro figurato. – Chi fu che vi chiamò un giorno l'Imaginifico?

– Ah, le imagini! [25] – esclamò il poeta, tutto invaso dal calore fecondo. – A Venezia, come non si può sentire se non per modi musicali così non si può pensare se non per imagini. Esse vengono a noi da ogni parte innumerevoli e diverse, più reali e più vive delle persone che ci urtano col gomito nella calle angusta. Noi possiamo chinarci a scrutare la profondità delle loro pupille seguaci e indovinar le parole ch'esse ci diranno, dalla sinuosità delle loro labbra eloquenti. Talune sono tiranniche, come amanti imperiose, e ci tengono lungamente sotto il giogo del loro potere. Altre si presentano tutte chiuse in un velo come le vergini o strettamente fasciate come i pargoli, e soltanto colui che sa lacerare quegli involucri può elevarle alla vita perfetta. Stamani, al risveglio, la mia anima ne era già tutta ingombra; e somigliava a un bell'albero carico di crisalidi.

Egli s'arrestò e rise.

– Se stasera si aprono tutte, – soggiunse – io sono salvo. Se restano chiuse, io sono perduto.

– Perduto? – disse la Foscarina guardandolo in volto con occhi così pieni di confidenza ch'egli le ne fu immensamente grato. – Voi non potete perdervi, Stelio. Voi siete sicuro sempre: portate le vostre sorti nelle vostre mani. Penso che vostra madre non debba mai aver temuto per voi, pur nei peggiori passi. È vero? Soltanto l'orgoglio vi fa tremare il cuore…

– Ah, cara amica, quanto vi amo e quanto vi sono grato per questo! – confessò Stelio, candidamente, prendendole la mano. – Voi non fate se non alimentare il mio orgoglio e darmi l'illusione d'aver già conseguito quelle virtù a cui di continuo aspiro. Mi sembra talvolta che voi abbiate il potere di conferire non so che qualità divina alle cose che nascono dalla mia anima e di farle apparir lontane e adorabili ai miei occhi medesimi. Voi riproducete talvolta in me lo stupor religioso di quello statuario che, avendo trasportato la sera nel tempio i simulacri dei numi ancor caldi del suo lavoro e quasi direi attenenti [26] ancóra al suo pollice plastico, la mattina dopo li vide esaltati su i piedistalli e avvolti in una nube d'aromati e spiranti divinità da tutti i pori della materia sorda in cui egli li aveva foggiati con le sue mani periture. Voi, cara amica, non entrate nella mia anima se non a compiere simili esaltazioni. Per ciò, ogni volta che la buona sorte mi concede di stare vicino a voi, mi sembrate necessaria alla mia vita; e nondimeno, nelle troppo lunghe separazioni, io posso vivere e voi potete vivere, ambedue sapendo quali splendori potrebbero nascere dalla congiunzione perfetta

delle nostre due vite. Cosicché, mentre so quel che voi mi date e più quel che potreste darmi, io vi considero come perduta per me, e nel nome con cui mi piace di chiamarvi io voglio esprimere questa mia consapevolezza e questo mio rammarico infiniti…

S'interruppe, sentendo vibrare la mano che egli ancóra teneva nella sua.

– Quando io vi chiamo Perdita – soggiunse, a voce più bassa, dopo la pausa – mi sembra che voi dobbiate vedere avanzarsi il mio desiderio con un ferro mortale confitto nel fianco ansante.[27] Se pure esso giunga a toccarvi, il gelo tiene già l'estremità delle sue dita predaci.

Ella soffriva una pena ben nota, ascoltando quelle belle e perfette parole fluenti dalle labbra dell'amico con una spontaneità che pur le dimostrava sincere. Ella provava, anche una volta, un'inquietudine e un timore ch'ella medesima non sapeva definire. Le pareva di smarrire il senso della sua vita propria e d'esser sollevata in una specie di vita fittiva,[28] intensa e allucinante, dove il suo respiro diveniva difficile. Attratta in quell'atmosfera ardente come il campo d'una fucina, ella si sentiva passibile di tutte le trasfigurazioni che l'animatore volesse operare su lei per appagare il suo continuo bisogno di bellezza e di poesia. Ella sentiva che l'imagine sua propria nel poetico spirito non era di natura diversa da quella della defunta Estate chiusa nell'involucro opalino, pur così evidente da parer tangibile. E l'assaliva quasi una smania puerile di riguardarsi negli occhi di lui, come in uno specchio, per vedervi riflessa la sua sembianza reale.

Ciò che più faceva grave la sua pena era il riconoscere una vaga analogia tra quel sentimento agitato e l'ansietà che s'impadroniva di lei nell'atto d'introdursi nella finzione scenica per incarnare una sublime creatura dell'Arte. – Non l'attraeva egli forse a vivere in quella stessa zona di vita superiore e, perché ella vi potesse figurare immemore della sua persona cotidiana, non la copriva egli di splendide larve? – Ma, mentre a lei non era dato persistere in un tal grado d'intensità se non per uno sforzo supremo, ella vedeva l'altro mantenervisi facilmente come nella sua naturale maniera di essere e senza fine gioire d'un mondo portentoso ch'egli rinnovava con un atto di continua creazione.

Egli era giunto a compiere in sé stesso l'intimo connubio dell'arte con la vita[29] e a ritrovare così nel fondo della sua sostanza una sorgente perenne di armonie. Egli era giunto a perpetuare nel suo spirito, senza intervalli, la condizione misteriosa da cui nasce l'opera di bellezza e a trasformare così

d’un tratto in specie ideali tutte le figure passeggiere della sua esistenza volubile. Egli aveva indicato appunto questa sua conquista quando aveva messo in bocca ad una delle sue persone le parole: «Io assisteva in me medesimo alla continua genesi d’una vita superiore in cui tutte le apparenze si trasfiguravano come nella virtù di un magico specchio.» [30] Dotato d’una straordinaria facoltà verbale, egli riusciva a tradurre istantaneamente nel suo linguaggio pur le più complicate maniere della sua sensibilità con una esattezza e con un rilievo così vividi che esse talvolta parevano non più appartenergli, appena espresse, rese oggettive dalla potenza isolatrice dello stile. La sua voce limpida e penetrante, che pareva disegnare con un contorno netto la figura musicale di ciascuna parola, dava maggior risalto a questa singolar qualità del suo dire. Talché in quanti l’udivano per la prima volta si generava un sentimento ambiguo, misto di ammirazione e di avversione, manifestando egli sé medesimo in forme così fortemente definite che sembravano risultare da una volontà costante di stabilire tra sé e gli estranei una differenza profonda e insormontabile. Ma, poiché la sua sensibilità eguagliava il suo intelletto, a quanti gli stavano da presso e lo amavano era facile ricevere a traverso il cristallo della sua parola il calore della sua anima appassionata e veemente. Sapevano costoro come fossero infinite le sue potenze di sentire e di sognare, e da qual combustione sorgessero le imagini belle in cui egli soleva convertire la sostanza della sua vita interiore. [31]

Ben lo sapeva colei ch’egli chiamava Perdita; e, come la creatura pia attende dal Signore l’aiuto soprannaturale per operare la sua salvazione, ella pareva attendere ch’egli la ponesse alfine nello stato di grazia necessario per elevarsi e per rimanere in tal fuoco, verso di cui ella era spinta da un folle desiderio di ardere e di struggersi, disperata d’aver perduto fin l’ultimo vestigio della sua giovinezza e paurosa di ritrovarsi sola in un deserto cinereo.

– Siete voi ora, Stelio, – disse ella col suo tenue sorriso asconditore, [32] liberando pianamente la sua mano da quella dell’amico – siete voi che volete inebriarmi.

– Guardate – esclamò, per rompere il fascino, additando una lenta barca onusta che veniva incontro – guardate le vostre melagrane.

Ma la sua voce era turbata.

Guardarono allora passare nel sogno vespertino, su l'acqua delicatamente verde e argentea come le foglie novelle del salice fluviale, la barca ricolma dei frutti emblematici che davano imagine di cose ricche e riposte, quasi scrigni di cuoio vermiglio recanti in sommo la corona d'un re donatore, chiusi taluni e altri semiaperti su le interne gemme agglomerate. [33]

La donna [34] ricordò con voce sommessa le parole che Ade rivolge a Persefone nel drama sacro, mentre la figlia di Demeter gusta la melagrana fatale:

«Quando tu coglierai il colchico in fiore sul molle
prato terrestre, presso la madre dal cerulo peplo,
– e come un dì saranno con te le Oceanidi belle,
teco sul molle prato – verrà ne' tuoi occhi immortali
un improvviso tedio, il tedio verrà della luce:
ti tremerà nel cuore, Persefone, l'anima grande,
memore del suo sogno profondo, o Persefone, priva
del suo profondo regno. Allora la madre dal peplo
cerulo lacrimare vedrai taciturna in disparte.
E le dirai: – O madre, mi chiama nel regno profondo
Ade; mi chiama lungi dal giorno a regnare su l'Ombre
Ade; mi chiama sola al suo insaziabile amore
Ade…»

– Ah, Perdita, come sapete diffondere l'ombra su la vostra voce! – interruppe il poeta, sentendo una notte armoniosa ottenebrare le sillabe dei suoi versi. – Come sapete diventare notturna, innanzi sera! Vi ricordate voi della scena in cui Persefone è sul punto di sprofondarsi nell'Erebo, mentre il coro delle Oceanidi geme? Il suo volto somiglia al vostro quando s'oscura. Rigida nel suo peplo tinto di croco ella abbandona indietro il capo coronato, e sembra che la notte fluisca nella sua carne divenuta esangue e s'addensi sotto il mento, nel cavo degli occhi, intorno alle nari, trasfigurandola in una cupa maschera tragica. È la vostra maschera, Perdita. Il ricordo di voi mi aiutò ad evocare la persona divina, mentre componevo il mio Mistero. Quel piccolo nastro di velluto croceo che voi portate quasi sempre intorno al collo m'indicò il colore conveniente al peplo di Persefone. E una sera, nella vostra casa, congedandomi dalla soglia d'una

stanza dove non erano ancóra accese le lampade (una sera agitata dello scorso autunno, se vi sovviene), riusciste col vostro solo gesto a portare in luce nella mia anima la creatura che vi giaceva ancóra inviluppata; e poi, inconsapevole di aver promossa quella subitanea natività, scompariste nell'intimo buio del vostro Erebo. Ah, io era certo di udire i vostri singhiozzi, e pure correva in me un torrente infrenabile di gioia. Non vi ho mai raccontato questo; è vero? Avrei dovuto consacrare la mia opera a voi, come a una Lucina [35] ideale.

Ella soffriva, sotto lo sguardo dell'animatore; ella soffriva di quella maschera ch'egli le ammirava sul volto e di quella gioia ch'ella sentiva in fondo a lui ripullulare di continuo come una scaturigine perenne. Ella soffriva di tutta sé stessa: della mutabilità che avevano i suoi propri lineamenti; della strana virtù mimetica che possedevano i muscoli della sua faccia; e di quell'arte involontaria che regolava la significazione dei suoi gesti; e di quell'ombra espressiva che tante volte su la scena in un minuto di silenzio ansioso ella aveva saputo mettere su la sua faccia come uno stupendo velo di dolore; e di quell'ombra che ora riempiva i solchi incavati dal tempo nella sua carne non più giovine. Crudelmente soffriva per quella mano ch'ella adorava: per quella mano così delicata e così nobile, che pur con un dono o con una carezza poteva farle tanto male.

– Non credete voi, Perdita, – disse dopo una pausa Stelio, abbandonandosi al corso lucido e tortuoso del suo pensiero che, come i meandri del fiume formano circomprendono [36] e nutrono le isole nella valle, lasciava nel suo spirito oscuri spazii isolati dove egli sapeva bene che nell'ora opportuna avrebbe trovato qualche nuova ricchezza – non credete voi al beneficio occulto dei segni? [37] Non parlo di scienza astrale né di segni oroscopanti. Intendo che a simiglianza di coloro i quali credono di patire le virtù di una stella, noi possiamo creare una rispondenza ideale tra la nostra anima e una qualche cosa terrena, per modo che a poco a poco questa impregnandosi della nostra essenza e magnificandosi nella nostra illusione ci appaia quasi rappresentativa di nostre ignote fatalità e assuma quasi una figura di mistero apparendo in certe congiunture di nostra vita. Ecco, Perdita, il segreto per rendere una parte della freschezza primordiale alla nostra anima un po' arida. So per prova quale effetto benefico venga a noi dal comunicare intensamente con una cosa terrena. Bisogna che la nostra anima divenga, a quando a quando, simile all'amadriade [38] per sentir

circolare in sé la fresca energia dell'albero convivente. Voi avete già compreso che, così parlando, io alludo alle parole da voi proferite sul passaggio di quella barca. Voi avete espresso con oscura brevità questi pensieri quando avete detto: «Guardate le *vostre* melagrane!» Per voi, e per quelli che mi amano, esse non potranno mai essere se non *mie*. Per voi, e per loro, l'idea della mia persona è legata indissolubilmente al frutto che io ho eletto per emblema e che ho sovraccaricato di significazioni ideali più numerose de' suoi granelli. Se io fossi vissuto al tempo in cui gli uomini disseppellendo i marmi greci ritrovavano nella terra le ancor umide radici delle antiche favole, nessun pittore avrebbe potuto rappresentarmi su la tela senza mettere nella mia mano il pomo punico.[39] Disgiungere da quel simbolo la mia persona sarebbe parso all'artefice ingenuo recidere una parte viva di me, poiché nella sua imaginazione paganeggiante il frutto sarebbe parso legato al braccio umano come al suo ramo naturale; ed egli insomma non avrebbe avuto del mio essere una idea diversa da quella ch'egli doveva avere di Giacinto o di Narcisso o di Ciparisso, i quali appunto dovevano apparirgli a volta a volta in figura di piante e in sembianza giovenile.[40] Ma v'è anche in questo tempo qualche spirito agile e colorito che comprende tutto il senso e gusta tutto il sapore di questa mia invenzione. Voi medesima, Perdita, non vi compiacete di educare nel vostro giardino un bel melagrano per vedermi fiorire e fruttificare in ogni estate? Una vostra lettera, veramente alata come una messaggera divina, mi descriveva la cerimonia graziosa con che adornaste di monili l'arbusto «effrenico»[41] nel giorno stesso in cui vi giunse il primo esemplare di *Persephone*. Ecco, dunque, che per voi e per quelli che mi amano io ho veramente rinnovellato un antico mito trasfondendomi, con una maniera ideale e significatrice, in una forma della Natura eterna; cosicché quando sarò morto (e la Natura mi conceda di manifestarmi intero nell'opera mia, innanzi ch'io muoia!) i miei discepoli mi onoreranno sotto la specie del melagrano, e nell'acutezza della foglia e nel colore fiammeo del balausto[42] e nella gemmosa polpa del frutto coronato vorranno riconoscere qualche qualità della mia arte; e i loro intelletti da quella foglia da quel fiore e da quel frutto, come da ammonimenti postumi del maestro, saranno condotti nelle opere a quella acutezza, a quella fiamma e a quell'opulenza inchiusa. Voi discoprite ora, Perdita, quale sia il beneficio vero. Io medesimo, per affinità, sono condotto a svilupparmi secondo il genio magnifico della pianta in cui mi piacque di

significare le mie aspirazioni verso una vita ricca e ardente. Mi sembra che questa effigie vegetale di me valga ad assicurarmi che le mie forze si svolgono sempre secondo la natura per conseguire naturalmente l'effetto a cui son destinate. «Natura così mi dispone» fu l'epigrafe leonardesca ch'io posi sul frontespizio del mio primo libro. Ebbene, il melagrano fiorendo e fruttificando mi ripete di continuo quella semplice parola. E noi non obbediamo se non alle leggi inscritte nella nostra sostanza; e per ciò rimaniamo integri, fra tante dissoluzioni, in una unità e in una pienezza che sono la nostra gioia. Non v'è discordo tra la mia arte e la mia vita.

Egli parlava con abbandono, fluidamente, quasi che vedesse lo spirito della donna attenta farsi concavo come un calice per ricevere quell'onda e volesse riempierlo fino all'orlo. Una felicità intellettuale sempre più chiara diffondevasi in lui, insieme con una vaga consapevolezza dell'azione misteriosa per cui la sua mente si preparava al prossimo sforzo. A tratti, come in un balenìo, mentre s'inclinava verso l'amica sola e udiva il remo misurare il silenzio saliente dall'immenso estuario, egli travedeva l'imagine della folla dai volti innumerevoli addensata nell'aula profonda; e un tremito rapido gli scoteva il cuore.

– È ben singolare, Perdita, – riprese a dire guardando le lontane acque pallide ove per la bassa marea cominciavano a negreggiare le velme[43] – come facilmente il caso aiuti la nostra fantasia nell'apporre un carattere di mistero al concorso di certe apparenze rispetto a un fine da noi imaginato. Io non comprendo perché oggi i poeti si sdegnino contro la volgarità dell'epoca presente e si rammarichino d'esser nati troppo tardi o troppo presto. Io penso che ogni uomo d'intelletto possa, oggi come sempre, nella vita creare la propria favola bella.[44] Bisogna guardare nel turbinio confuso della vita con quello stesso spirito fantastico con cui i discepoli del Vinci erano dal maestro consigliati di guardare nelle macchie dei muri, nella cenere del fuoco, nei nuvoli, nei fanghi e in altri simili luoghi per trovarvi «invenzioni mirabilissime» e «infinite cose». Allo stesso modo, aggiungeva Leonardo, troverete nel suono delle campane ogni nome e vocabolo che vi piacerà d'imaginare. Quel maestro sapeva bene che il caso – come già dimostrò la spugna d'Apelle[45] – è sempre amico dell'artefice ingegnoso. Per me, ad esempio, sono costanti cagioni di meraviglia la facilità e la grazia con cui il caso asseconda lo svolgersi armonico della mia invenzione.

Non credete voi che il nero Ade abbia fatto mangiare alla sposa [46] i sette granelli per fornirmi l'argomento di un capolavoro?

L'interruppe uno scoppio di quel suo riso giovenile che rivelava con tanta chiarezza la gioia nativa persistente in fondo a lui.

– Guardate, Perdita, – soggiunse ridendo – guardate se dico il vero. In uno dei primi giorni di ottobre, l'anno scorso, io fui invitato da Donna Andriana Duodo a Burano. Passammo la mattina nel giardino di refe; nel pomeriggio andammo a visitare Torcello. Come in quei giorni io avevo già incominciato a vivere nel mito di Persefone e l'opera andavasi formando in me segretamente, mi sembrava di navigare su le acque stigie, di trapassare nel paese *di là*. Non avevo mai avuto un più puro e più dolce sentimento della morte; e quel sentimento mi rendeva così leggero che avrei potuto camminare senza lasciare orma su la prateria d'asfodelo. [47] L'aria era umida cinerina e molle; i canali serpeggiavano per mezzo ai banchi coperti di erbe trascolorite. (Voi conoscete Torcello, forse, col sole.) [48] Ma qualcuno intanto parlava, disputava, declamava, nella barca di Caronte! Il suono della lode mi risvegliò. Alludendo a me, Francesco de Lizo si rammaricava che un artista principe così magnificamente sensuale – erano queste le sue parole – fosse costretto a vivere in disparte, lontano dalla folla ottusa e ostile, e a celebrare le feste «dei suoni dei colori e delle forme» nel palagio del suo sogno solitario. [49] Egli si abbandonava a un moto lirico ricordando le vite splendide e festose degli artisti veneti, il consentimento popolare che li sollevava come un turbine alle cime della gloria, la bellezza la forza e la gioia ch'essi moltiplicavano intorno a loro rispecchiandole in imagini innumerevoli per le volte concave e su l'alte pareti. Allora Donna Andriana disse: «Ebbene, io prometto solennemente che Stelio Èffrena avrà a Venezia la sua festa trionfale.» Aveva parlato la Dogaressa. In quel momento io vidi su la riva bassa e verdastra un melagrano carico di frutti rompere, come un'apparizione allucinante, l'infinito squallore. Donna Orsetta Contarini, che mi sedeva accanto, gittò un grido di giubilo e tese ambe le mani impazienti come la sua gola. Non v'è nulla che mi piaccia quanto l'espressione schietta e forte del desiderio. «Io adoro le melagrane!» ella esclamò mostrando di aver già nella lingua il sapore acidetto e grazioso. Ed era così infantile, come il suo nome arcaico! Io mi commossi; ma Andrea Contarini pareva disapprovare gravemente la vivacità della moglie. Egli è un Ade che non ha fede, sembra, nella virtù mnemonica dei sette granelli

applicata al coniugio legittimo. S’eran commossi però anche i barcaiuoli e approdavano; cosicché io potei saltare su l’erba pel primo, e mi diedi a spogliare l’albero consanguineo. Era proprio il caso di ripetere con bocca pagana le parole dell’Ultima Cena: «Prendete e mangiate: questo è il mio corpo che per voi è dato: fate questo in commemorazione di me.» Che ve ne sembra, Perdita? Non crediate che io inventi. Sono veridico.

Ella si lasciava sedurre da quel gioco libero ed elegantissimo in cui egli sembrava esperimentare l’agilità del suo spirito e la facilità della sua facondia. Eravi in lui qualche cosa di ondeggiante, di volubile e di possente, che le suscitava l’imagine duplice e diversa della fiamma e dell’acqua.

– Ora – continuò egli – Donna Andriana ha mantenuto la sua promessa. Guidata da quel gusto della magnificenza antica, che si conserva in lei così largo, ha preparato una festa veramente dogale nel palazzo dei Dogi, a imitazione di quelle che si celebravano sul finire del Cinquecento. Ella ha pensato a risollevar dall’oblio l’*Arianna* di Benedetto Marcello[50] e a farla sospirare nel luogo medesimo ove il Tintoretto ha dipinto la Minoide in atto di ricevere da Afrodite la corona di stelle. Non riconoscete nella bellezza di questo pensiero la donna che lasciò i suoi cari occhi su l’ineffabile veste verde?[51] Aggiungete che questa rappresentazione musicale nella Sala del Gran Consiglio ha un riscontro antico. Nella stessa Sala, l’anno 1573, fu recitato un componimento mitologico di Cornelio Frangipani con musiche di Claudio Merulo, in onore del cristianissimo Enrico III.[52] Confessate, Perdita, che la mia erudizione vi sbalordisce. Ah, se sapeste quanta ne ho accumulata sul soggetto! Vi leggerò il mio discorso il giorno in cui meriterete un qualche grave castigo.

– Ma non lo pronunzierete stasera, nella festa? – domandò la Foscarina, sorpresa ed inquieta, temendo ch’egli avesse risoluto di deludere la publica aspettazione con quella sua incuranza ben nota dell’obbligo.

Comprese egli l’inquietudine dell’amica e volle secondarla.

– Stasera – rispose con tranquilla certezza – io verrò a prendere il sorbetto nel vostro giardino e a compiacermi nella vista del melagrano ingioiellato, luccicante sotto il firmamento.

– Oh, Stelio! Che fate mai? – esclamò ella, sollevandosi.

Era nella parola e nell’atto un così vivo rincrescimento e, nel tempo medesimo, una così strana evocazione della folla aspettante, ch’egli ne fu turbato; poiché l’imagine del mostro formidabile dagli innumerevoli volti

umani gli riapparve tra l’oro e la porpora cupa dell’aula immensa, ed egli ne presentì su la sua persona lo sguardo fisso e l’alito estuoso, e misurò d’un tratto il pericolo ch’egli era deliberato d’affrontare affidandosi alla sola ispirazione momentanea, e provò l’orrore dell’improvvisa oscurità mentale, della repentina vertigine.

– Rassicuratevi – disse. – Ho voluto scherzare. Andrò *ad bestias*; e andrò inerme. Non avete voi veduto dianzi riapparire il segno? Credete che sia riapparso invano, dopo il miracolo di Torcello? Anche una volta esso è venuto ad ammonirmi che io non debbo assumere se non quelle attitudini a cui Natura mi dispone.[53] Ora voi sapete bene, amica mia, che io non so parlare se non di me. Bisogna dunque che dal trono dei Dogi io non parli all’uditorio se non della mia cara anima, sotto il velame di qualche allegoria seducente e con l’incanto di qualche bella cadenza musicale. Questo io farò, *ex tempore*, se lo spirito infiammato del Tintoretto mi comunicherà dal suo Paradiso la furia e l’ardire.[54] Il rischio mi tenta. Ma in che singolare inganno io era caduto, Perdita! Quando la Dogaressa mi annunziò la festa e mi invitò a farle onore, io mi misi a comporre un discorso di pompa, una vera prosa di cerimonia, ampia e solenne come un robone paonazzo chiuso in una vetrina del Museo Correr; non senza una profonda genuflessione alla Regina nell’esordio, non senza una frondosa ghirlanda pel capo della serenissima Andriana Duodo. E per alcuni giorni mi compiacqui curiosamente nel convivere con lo spirito d’un patrizio veneto del secolo XVI, ornato di tutte lettere come il cardinal Bembo, academico degli Uranici o degli Adorni, frequentatore assiduo degli orti muranesi e dei colli asolani.[55] Certo, io sentivo qualche rispondenza fra il giro dei miei periodi e le massicce cornici d’oro che circondano le pitture nel soffitto dell’aula consiliare. Ma, ahimè, come ieri mattina giunsi a Venezia, e passando pel Canal Grande bagnai la mia stanchezza nell’ombra umida e trasparente ove il marmo esalava ancóra la sua spiritualità notturna, sentii che le mie carte valevano assai meno delle alghe morte portate dal flusso e mi parvero estranee alla mia persona non meno dei Trionfi di Celio Magno e delle Favole marittime di Anton Maria Consalvi ivi citati e comentati.[56] Che fare, allora?

Egli esplorò intorno con lo sguardo il cielo e l’acqua come per discoprirvi una presenza invisibile, per riconoscervi un qualche fantasma

sopravvenuto. Un bagliore gialligno diffondevasi verso i lidi solitarii che vi si disegnavano in sottilissimi lineamenti come le venature opache nelle agate; indietro, verso la Salute, il cielo era sparso di leggeri vapori rosei e violetti somigliando a un mare glauco popolato di meduse. Dai Giardini prossimi scendevano gli effluvii della fronda sazia di luce [57] e di calore, così gravi che sembravano quasi natanti come olii aromatici su l'acqua bronzina. [58]

– Sentite l'autunno, Perdita? – chiese egli all'amica assorta, con una voce risvegliatrice.

Ella riebbe la visione dell'Estate defunta, chiusa nell'involucro di vetro opalino e sommersa in fondo alla laguna algosa.

– Mi sta sopra – rispose ella con un sorriso di malinconia.

– Non lo vedeste ieri quando discese su la città? Dov'eravate ieri, verso il tramonto?

– In un orto della Giudecca.

– Io qui, su la Riva. Non vi sembra che, quando gli occhi umani hanno ricevuto un simile spettacolo di bellezza e di gioia, le palpebre si dovrebbero abbassare per sempre e restar suggellate? Vorrei parlare stasera di queste intime cose, Perdita. Vorrei celebrare in me le nozze di Venezia e dell'Autunno, con una intonazione non diversa da quella che tenne il Tintoretto nel dipingere le nozze di Arianna e di Bacco per la sala dell'Anticollegio: – azzurro, porpora e oro. [59] D'improvviso, ieri mi si aprì nell'anima un antico germe di poesia. Mi tornò nella memoria il frammento d'un poema obliato che incominciai a comporre in nona rima qui a Venezia, quando venni la prima volta navigando, alcuni anni fa, in un settembre della prima giovinezza. Era intitolato appunto *L'Allegoria dell'Autunno* e vi si rappresentava il dio – non più inghirlandato di pampini ma coronato di gemme come un principe del Veronese e infiammato di passione le vene voluttuose – nell'atto di migrare verso la Città anadiomene dalle braccia di marmo e dalle mille cinture verdi. Allora l'idea non era giunta a quel grado d'intensità che è necessario per entrare nella vita dell'arte; e io rinunziai istintivamente allo sforzo di manifestarla intera. Ma, poiché nello spirito attivo come nel terreno fertile non si perde alcun seme, essa ora mi risorge nel momento opportuno a chiedere con una specie d'urgenza la sua espressione. Quali fati misteriosi e giusti governano il mondo mentale! Era necessario che io rispettassi quel primo germe per sentirlo oggi espandere in

me la sua virtù moltiplicata. Quel Vinci, che ha fitto il suo sguardo in ogni cosa profonda, ha voluto certo significare tal verità con quella sua favola del grano di miglio che dice alla formica: «Se mi fai tanto piacere di lasciarmi fruire il mio desiderio del nascere, *io ti renderò cento me medesimi*.» Ammirate qual tócco di grazia in quelle dita che spezzavano il ferro! Ah, egli è pur sempre il maestro incomparabile. Come farò io a dimenticarlo per abbandonarmi ai Veneziani?

Si spense d'un tratto l'ironia ilare ch'egli rivolgeva a sé stesso nelle ultime parole; ed egli parve ripiegarsi tutto sul suo pensiero. Col capo chino, provando per tutto il corpo una specie di contrattura convulsiva che rispondeva alla tensione estrema del suo spirito, egli ora cercava di scoprire qualcuna delle segrete analogie che dovevano collegare le imagini molteplici e diverse apparenti come ne' rapidi intervalli di un balenìo; egli ora cercava di determinare qualcuna delle linee massime entro le quali doveva svolgersi la nova figurazione. Tanto era il suo orgasmo che gli si vedevano tremolare sotto la pelle i muscoli del viso; e la donna, guardandolo, provava una pena riflessa non dissimile a quella che avrebbe provato se dinanzi a lei egli avesse voluto tendere con uno sforzo spasimoso il nervo d'un arco smisurato. Ed ella lo sapeva lontanissimo, estraneo, indifferente ad ogni altra cosa che non fosse il suo pensiero.

– È già tardi, s'avvicina l'ora; bisogna tornare indietro – disse egli scotendosi con un sussulto repentino, come incalzato dall'ansia, poiché aveva veduto riapparire il mostro formidabile dagli innumerevoli volti umani occupante la vastità dell'aula sonora. – Bisogna ch'io rientri in tempo all'albergo per vestirmi.

E, rifiorendo la sua vanità giovenile, egli pensò agli occhi delle donne sconosciute che dovevano vederlo per la prima volta in quella sera.

– All'albergo Danieli – ordinò la Foscarina al rematore.

Ed ella e Stelio, mentre il ferro dentato della prua girava su l'acqua con una oscillazione lenta che aveva la parvenza d'un moto animale, provarono entrambi una diversa ma acuta angoscia nel punto di lasciar dietro di loro l'infinito silenzio dell'estuario, già in signoria dell'ombra e della morte, per rivolgersi alla città magnifica e tentatrice ne' cui canali, come nelle vene di una donna voluttuosa, incominciava ad accendersi la febbre notturna.

Tacquero, per un tratto, assorti nel turbine interiore che li travagliava profondandosi fino alle radici del loro essere e forzandole come per

isvellerle. Dai Giardini scendevano gli effluvii e nuotavano come olii su l'acqua, intorno, che recava qua e là nelle sue pieghe il luccicore del bronzo consunto. Sparso era nell'aria quasi un fantasma di antichi fasti, che gli occhi sentivano in quella guisa che contemplando i palazzi offuscati dai secoli avean sentito nell'armonia dei marmi durevoli la nota estinta dell'oro. Pareva che nella sera magica si rinnovellassero il fiato e il riflesso del remoto Oriente,[60] quali nelle vele concave e su i fianchi ricurvi portava un tempo la galea carica di belle prede. E tutte le cose intorno esaltavano la potenza della vita in colui che voleva attrarre a sé l'universo per non più morire, in colei che voleva gittare al rogo la sua anima ingombra per morir pura. Ed entrambi palpitavano tenuti da un'ansietà crescente, ascoltando la fuga del tempo, come se l'acqua su cui navigavano scorresse in una clessidra spaventosa.

Entrambi sussultarono,[61] allo scoppio improvviso della salva che salutava la bandiera calante su la poppa d'una nave da guerra ancorata dinanzi ai Giardini. Videro in cima alla mole nera il drappo tricolore discendere lungo l'asta e ripiegarsi, come un sogno eroico che si dilegui. Il silenzio per qualche attimo parve più profondo, mentre la gondola scivolava nell'ombra più cupa rasentando il fianco del colosso armato.

– Conoscete voi, Perdita, – chiese inaspettatamente Stelio Èffrena – quella Donatella Arvale[62] che canterà nell'*Arianna*?

La sua voce ebbe una sonorità singolare ripercotendosi contro la corazza, nell'ombra più cupa.

– È la figlia del grande scultore: di Lorenzo Arvale – rispose la Foscarina, dopo un istante d'indugio. – È una delle mie più care amiche, ed è anche mia ospite. La incontrerete dunque nella mia casa, dopo la festa.

– Mi parlò di lei iersera Donna Andriana, con molto calore, come d'un prodigio. Mi disse che l'idea di disseppellire l'*Arianna* le venne appunto nel sentir cantare da Donatella Arvale divinamente l'aria «*Come mai puoi – Vedermi piangere…*».[63] Avremo dunque una musica divina nella vostra casa, Perdita. Ah, che sete io ne ho! Laggiù, nella mia solitudine, per lunghi mesi non ascolto altra musica che quella del mare, troppo terribile, e la mia, troppo torbida ancóra.

Le campane di San Marco diedero il segno della Salutazione angelica; e il rombo possente si dilatò in lunghe onde su lo specchio del bacino, vibrò nelle antenne dei navigli, si propagò lontano verso la laguna infinita. Da

San Giorgio Maggiore, da San Giorgio dei Greci, da San Giorgio degli Schiavoni, da San Giovanni in Bragora, da San Moisè, dalla Salute, dal Redentore e via via, per tutto il dominio dell'Evangelista, dalle estreme torri della Madonna dell'Orto, di San Giobbe, di Sant'Andrea le voci di bronzo risposero, si confusero in un solo massimo coro, distesero sul muto adunamento delle pietre e delle acque una sola massima cupola d'invisibile metallo che parve comunicare nelle sue vibrazioni con lo scintillio delle prime stelle. Una smisurata grandezza ideale davano le sacre voci alla Città del Silenzio,[64] nella purità della sera. Partendo dai fastigi dei templi, dalle ardue celle aperte ai vènti marini, esse dicevano agli uomini ansiosi la parola della moltitudine immortale che occultavano omai le tenebre delle navate profonde o agitavano misteriosamente i chiarori delle lampade votive; esse recavano agli spiriti affaticati dal giorno il messaggio delle creature sovrumane che annunciavano un prodigio o promettevano un mondo effigiate su le pareti delle cappelle recondite, nelle ancone degli interni altari. E tutte le apparizioni della Bellezza consolatrice invocate dalla Preghiera unanime si levavano su quell'immenso turbine di suono, favellavano in quel coro aereo, irradiavano la faccia della notte meravigliosa.

– Potete ancóra pregare? – domandò Stelio sommessamente, guardando le palpebre della donna abbassate e immote, le mani su i ginocchi congiunte, tutta la persona raccolta in un atto interiore.

Ella non rispose; ché anzi le sue labbra si serrarono più forte. Ed entrambi rimasero in ascolto, sentendo sopraggiungere ancóra l'ansia e la piena come il fiume che non più interrotto dalla cateratta riprende il suo corso veloce. Entrambi avevano una conscienza confusa, e pur quasi grave, dello strano intervallo in cui era sorta inaspettatamente tra loro una nuova imagine ed era stato proferito un nome nuovo. Il fantasma della sensazione subitanea ch'essi avevano ricevuta entrando nell'ombra prodotta dal fianco della nave munita pareva esser rimasto in loro come un ingombro isolato, come un punto indistinto e tuttavia persistente, intorno al quale era una specie di vacuità inesplorabile. L'ansia e la piena li riprendevano ora all'improvviso; e li gettavano l'un verso l'altra, li mescolavano con tanta veemenza che essi non ardivano di guardarsi nelle pupille per tema di scorgervi una cupidigia troppo brutale.

– Non ci rivedremo stasera, dopo la festa? – chiese la Foscarina, con un tremito nella voce spenta. – Non siete libero?

Ella si affrettava ora a trattenerlo, a farlo prigione, come se egli fosse per isfuggirle, come se ella sperasse di poter trovare in quella notte un qualche filtro per legarlo a sé ultimamente. E, mentre sentiva che il dono del suo corpo era divenuto omai necessario, tuttavia con un'atroce lucidità a traverso la fiamma da cui era compresa ella riconosceva la miseria di quel dono per così lungo tempo negato. E un pudore doloroso, misto di paura e di orgoglio, pareva contrarle le membra disfiorite.

– Sono libero; sono vostro – rispose il giovine, a voce bassa, senza guardarla. – Voi sapete che nulla vale per me quel che voi potete darmi.

Anch'egli tremava nell'intimo cuore, avendo innanzi a sé le due mire verso di cui si tendeva in quella sera la sua forza come un arco: – la città e la donna, entrambe tentatrici e profonde, e stanche d'aver troppo vissuto, e gravi di troppi amori, e troppo da lui magnificate nel sogno, e destinate a deludere la sua aspettazione.

Per qualche attimo la sua anima restò sopraffatta da un'onda violenta di rammarichi e di desiderii. L'orgoglio e l'ebrezza del suo duro e pertinace lavoro, la sua ambizione senza freno e senza limiti constretta in un campo troppo angusto, la sua insofferenza acerrima della vita mediocre, la sua pretesa ai privilegi dei principi, il gusto dissimulato dell'azione ond'era spinto verso la folla come verso la preda preferibile, il sogno d'un'arte più grande e più imperiosa che fosse a un tempo nelle sue mani segnale di luce e stromento di soggezione, tutti i suoi sogni superbi e purpurei, tutti i suoi bisogni insaziabili di predominio di gloria e di piacere insorsero e tumultuarono in confuso abbagliandolo soffocandolo. E una pesante tristezza lo inclinò verso l'estremo amore di quella donna solitaria e nomade che pareva portare per lui nelle pieghe delle sue vesti raccolta e muta la frenesia delle moltitudini lontane dalla cui bestialità compatta ella aveva sollevato il brivido fulmineo e divino dell'arte con un grido di passione o con uno schianto di dolore o con un silenzio di morte; una torbida brama lo piegò verso quella donna sapiente e disperata in cui egli credeva scoprire i vestigi di tutte le voluttà e di tutti gli spasimi, verso quel corpo non più giovine, ammollito da tutte le carezze e rimasto ancóra sconosciuto per lui. [65]

– Una promessa? – soggiunse egli a capo chino, tutto in sé ristretto per contenere la sua agitazione. – Ah, finalmente!

Ella non rispose; ma fissò su di lui uno sguardo acceso da un ardore quasi folle, ch'egli non vide.

E rimasero in silenzio, mentre il rombo del bronzo passava su le loro teste così forte ch'essi credevano sentirlo nelle radici dei capelli come un brivido della carne loro.

– Addio – disse ella, presso all'approdo. – Ci ritroveremo, uscendo nel cortile, al secondo pozzo, dalla parte del Molo.

– Addio – disse egli. – Fate che io vi scorga tra la folla, quando starò per proferire la prima parola.

Un clamore confuso giunse da San Marco sul suono delle campane, si propagò per la Piazzetta, si dileguò verso la Fortuna.

– Tutta la luce su la vostra fronte, Stelio! – augurò la donna tendendogli appassionatamente le sue aride mani.

Quando Stelio Èffrena entrò nel cortile per la porta meridionale, vedendo la Scala dei Giganti invasa dalla nera e bianca moltitudine che brulicava al lume rossastro delle fiaccole infisse nei candelabri di ferro, ebbe un moto subitaneo di ripugnanza e si soffermò nell'androne; perché sentì stridere acutamente il contrasto fra quella meschina gente intrusa e gli aspetti di quelle architetture dall'insolito lume notturno magnificati, in cui s'esprimevano con sì varie armonie la forza e la bellezza della vita anteriore. [66]

– Oh miseria! – esclamò volgendosi agli amici che l'accompagnavano. – Nella Sala del Gran Consiglio, dal palco del Doge, trovare qualche metafora per commuovere mille petti inamidati! Torniamo indietro: andiamo a sentir l'odore dell'altra folla, della folla vera. La Regina non è ancóra escita dal Palazzo reale. Abbiamo tempo.

– Finché non ti vedrò sul palco – disse ridendo Francesco de Lizo – non sarò sicuro che tu parlerai.

– Credo che Stelio preferirebbe al palco la loggia: arringare tra le due colonne sanguigne il popolo ammutinato che minacciasse d'appiccare il fuoco alle Procuratie nuove e alla Libreria vecchia – disse Piero Martello volendo lusingare nel maestro il gusto della sedizione e lo spirito fazioso ch'egli medesimo affettava per imitarlo.

– Sì, certo – disse Stelio – se l’arringa valesse a impedire o a precipitare un atto irreparabile. Io comprendo che la parola scritta sia adoperata a creare una pura forma di bellezza che il libro intonso contiene e chiude come un tabernacolo a cui non si accede se non per elezione con quella stessa determinata volontà che è necessaria ad infrangere un suggello; ma mi sembra che la parola orale, rivolta in modo diretto a una moltitudine, non debba aver per fine se non l’azione, e sia pure un’azione violenta. A questo solo patto uno spirito un po’ fiero può, senza diminuirsi, comunicare con la folla per le virtù sensuali della voce e del gesto. [67] In ogni altro caso il suo gioco è di natura istrionica. Per ciò io mi pento amaramente d’aver accettato questo ufficio di oratore ornativo e dilettoso. Ciascuno di voi consideri quel che v’è di umiliante, per me, nell’onoranza di cui son fatto segno e consideri l’inutilità del mio prossimo sforzo. Tutta questa gente estranea, tolta per una sera alle sue occupazioni mediocri o alle sue predilette ricreazioni, viene ad ascoltarmi con la stessa curiosità futile e stupida con cui andrebbe ad ascoltare un qualunque «virtuoso». Per le uditrici l’arte con cui è composto il nodo della mia cravatta sarà assai più apprezzabile dell’arte con cui coordinerò le mie frasi. E, in fondo, l’unico effetto del mio discorso sarà probabilmente un battimano con la sordina dei guanti o un breve mormorio discreto, a cui risponderò con un inchino piacevole. Non vi sembra che io stia per toccare l’ultimo termine della mia ambizione?

– Hai torto – disse Francesco de Lizo. – Tu devi congratularti teco perché sei riuscito a imprimere per qualche ora il ritmo dell’arte alla vita d’una città immemore e a farci intravedere di quali splendori potrebbe abbellire la nostra esistenza il rinnovato connubio dell’Arte con la Vita. L’uomo che inalzò il Teatro di Festa, se fosse presente, ti loderebbe per questa armonia ch’egli ha annunziata. [68] Ma il mirabile è che – te assente e ignaro – la festa sembra sia stata disposta secondo la guida del tuo spirito, secondo una tua ispirazione, un tuo disegno. Ecco la prova migliore della possibilità di restaurare e diffondere il gusto, pur tra la presente barbarie. La tua influenza oggi è più profonda che tu non creda. La signora che ha voluto festeggiarti – quella che tu chiami la Dogaressa – ad ogni nuova idea che le sorgeva nella mente, si domandava: «Piacerà a Stelio Èffrena?» Se tu sapessi quanti oggi, tra i giovani, fanno a sé medesimi una simile domanda nel considerare gli aspetti della loro vita interiore!

– Per chi, se non per questi, tu parlerai? – disse Daniele Glàuro,[69] il fervido e sterile asceta della Bellezza, con quella sua voce spiritale in cui pareva riflettersi l'ardor bianco e inestinguibile della sua anima che il maestro prediligeva come la più fedele. – Se quando sarai sul palco ti guarderai intorno, tu li riconoscerai facilmente dall'espressione dei loro occhi. E sono numerosissimi: molti venuti anche di lontano: e aspettano con un'ansietà che tu forse non puoi comprendere. Sono tutti quelli che hanno bevuta la tua poesia, che hanno respirato nell'etere infiammato del tuo sogno, che hanno provato l'artiglio della tua chimera. Sono tutti quelli a cui tu hai promesso una vita più bella e più forte, tutti quelli a cui tu hai annunziato la trasfigurazione del mondo pel prodigio di un'arte nuova. Sono molti, sono molti quelli che tu hai sedotti con la tua speranza e con la tua gioia. Ora essi hanno sentito dire che tu parlerai a Venezia, nel Palazzo Ducale, in uno dei luoghi più gloriosi e più splendidi che sieno su la terra! Essi ti potranno dunque vedere e ascoltare per la prima volta circondato di quella magnificenza inestimabile che sembra a loro il quadro appropriato alla tua natura. Il vecchio Palazzo dei Dogi, rimasto nelle tenebre per tante e tante notti, ora s'illumina d'improvviso e rivive. Tu solo, per loro, hai avuto il potere di riaccendere le fiaccole. Comprendi dunque la loro ansietà? E non ti sembra che tu debba parlare soltanto per loro? La condizione da te posta, per colui che parla a molti, può essere adempiuta. Tu puoi sollevare nelle loro anime un moto veemente che le volga e le protenda per sempre verso l'Ideale. Per quanti di loro, Stelio, potrà essere indimenticabile questa notte veneziana!

Stelio pose la sua mano su le spalle precocemente incurvate del dottor mistico e ripeté sorridendo le parole del Petrarca: – *Non ego loquar omnibus, sed tibi sed mihi et his…*

Egli vedeva dentro di sé risplendere gli occhi dei discepoli sconosciuti; e sentiva ora dentro di sé con perfetta chiarezza, come una modalità tonica, l'accento del suo esordio.

– Tuttavia, – soggiunse gaiamente volgendosi a Piero Martello – suscitare una tempesta in questo mare sarebbe cosa più allegra.

Essi erano presso il pilastro angolare del portico, a contatto con la folla unanime e strepitosa che s'addensava nella Piazzetta, si prolungava verso la Zecca, s'ingolfava per le Procuratie, abbarrava[70] la Torre dell'Orologio, occupava tutti gli spazii come l'onda informe, comunicava il suo calore

vivo al marmo delle colonne e delle mura premute con violenza nel suo continuo rigurgito. Di tratto in tratto un clamore più forte si levava lontano, dall'estremità della Piazza, propagandosi; e talora andava crescendo di forza finché scoppiava da vicino come un tuono, e talora andava diminuendo finché spirava da vicino come un murmure. Gli archivolti, le logge, le guglie, le cupole della Basilica d'oro, l'attico della Loggetta, le trabeazioni della Biblioteca risplendevano di fiammelle innumerevoli; e la piramide del Campanile eccelsa, scintillando con le costellazioni silenziose nel seno della notte, evocava su la moltitudine ebra di clamore l'immensità del silenzio celeste, il navigante dell'estrema laguna a cui quella luce appariva come un nuovo faro, il ritmo d'un remo solitario che moveva su l'acqua dormente il riflesso degli astri, la pace sacra che raccoglievano le mura d'un convento insulare. [71]

– Vorrei trovarmi stanotte per la prima volta con la donna che desidero, di là dai Giardini, verso il Lido, in un letto galleggiante – disse il poeta erotico Paris Eglano, un giovine biondo imberbe che aveva una bella bocca porporina e vorace a contrasto con la delicatezza quasi angelica dei suoi lineamenti. – Fra un'ora Venezia offrirà a qualche amante neroniano celato in un felze lo spettacolo dionisiaco d'una città che s'incendia delirando. [72]

Stelio sorrise nel notare fino a qual punto i suoi prossimi fossero impregnati della sua essenza e come profondamente il suggello del suo stile fosse rimasto impresso su quegli intelletti. L'imagine della Foscarina balenò al suo desiderio, avvelenata dall'arte, carica di sapere voluttuoso, col gusto della maturità e della corruzione nella bocca eloquente, con l'aridezza della vana febbre nelle mani che avevano spremuto il succo dei frutti ingannevoli, con i vestigi di cento maschere sul viso che aveva simulato il furore delle passioni mortali. Così egli la fingeva al suo desiderio; e palpitava pensando che fra breve l'avrebbe veduta emergere dalla folla come dall'elemento a cui ell'era asservita e avrebbe attinto dallo sguardo di lei l'ebrezza necessaria.

– Andiamo – disse pronto agli amici. – È tempo.

Un colpo di cannone annunziava che la Regina era uscita dalla Reggia. Un lungo fremito corse per la viva massa umana, simile a quello che sul mare precede la raffica. Dalla riva di San Giorgio Maggiore un razzo partì con un sibilo veemente, si levò diritto nell'aria come uno stelo di fuoco, gittò in sommo una tonante rosa di splendori; poi si piegò, si diradò, si

disperse in faville tremule, si spense con un crepitio sordo su l'acqua. E l'acclamazione gioiosa verso la bella donna incoronata – il nome del bianco fiore stellare e della perla purissima [73] ripetuto in un grido unanime di amore agli echi del marmo – evocò la pompa dell'antica Promissione, il corteo trionfale delle Arti accompagnante al Palazzo la Dogaressa novella, l'immensa onda di allegrezza su cui Morosina Grimani trasvolava al trono splendendo nel suo oro mentre tutte le Arti si chinavano a lei cariche di doni come le cornucopie. [74]

– Certo – disse Francesco de Lizo – la Regina, se ama i tuoi libri, stasera porta al collo tutte le sue perle. Tu avrai dinanzi a te un roveto di gemme: tutti i gioielli ereditarii del patriziato veneto.

– Guarda, Stelio, a piè della Scala – disse Daniele Glàuro. – V'è un gruppo di fanatici che t'aspetta al passaggio.

Stelio si soffermò al pozzo indicato dalla Foscarina; si chinò sul margine di bronzo, sentendo contro le sue ginocchia i rilievi delle piccole cariatidi, e scorse nel cupo specchio interiore il riflesso vago delle lontane stelle. [75] Per qualche attimo la sua anima si isolò, si fece sorda ai rumori circostanti, si raccolse in quel cerchio di ombra donde saliva un tenue gelo che rivelava la muta presenza dell'acqua; e sentì la fatica della sua tensione e il desiderio d'essere altrove e il bisogno indistinto di trascendere pur quell'ebrezza che le ore notturne gli promettevano e, nell'ultima profondità del suo essere, un'anima segreta che a simiglianza di quello specchio d'acqua rimaneva immota estranea ed intangibile.

– Che vedi? – gli chiese Piero Martello chinandosi anch'egli sul margine consunto dalle funi delle secchie secolari.

– Il volto della Verità – rispose il maestro.

Nelle stanze attigue alla Sala del Maggior Consiglio, un tempo abitate dal Doge, ora dalle statue pagane comprese negli antichi bottini di guerra, Stelio Èffrena attendeva l'avviso del cerimoniere per comparire sul palco. Egli sorrideva calmo agli amici che gli parlavano, ma le loro parole gli giungevano all'orecchio come i suoni interrotti che reca il vento da lungi tra l'una e l'altra pausa. Di tratto in tratto, per un moto che rivelavasi involontario dall'impeto soverchio, s'accostava a una statua e la palpava con la mano convulsa come se volesse cercarvi un punto debole per spezzarla; o si chinava su una medaglia intentamente come per leggervi un

segno indecifrabile. Ma i suoi occhi non vedevano perché il loro sguardo era rivolto in dentro, là dove la potenza moltiplicata della volontà suscitava le forme silenziose che dovevano raggiungere nella voce fluente la perfezione della musica verbale.[76] Tutto il suo essere contraevasi nello sforzo di elevare al grado massimo dell'intensità la rappresentazione del sentimento singolare che lo possedeva. Poiché egli non poteva parlare se non di sé e del suo mondo, egli voleva almeno raccogliere in una figura ideale le qualità più fulgide e più speciose della sua arte e significare per imagini agli spiriti seguaci da qual forza invincibile di desiderio egli fosse lanciato a traverso la vita. Anche una volta egli voleva mostrare a costoro che, per ottener la vittoria su gli uomini e su le cose, nulla vale quanto la costanza nell'esaltar sé medesimo e nel magnificare il suo proprio sogno di bellezza o di dominazione.

Chino su una medaglia del Pisanello, egli sentiva nelle tempie ardenti battere con incredibile rapidità il polso del suo pensiero.

– Vedi, Stelio, – gli disse Daniele Glàuro in disparte con quella pia reverenza che gli velava la voce quando egli parlava della sua religione – vedi come operino su te le affinità misteriose dell'Arte e come da un infallibile istinto il tuo pensiero in punto di manifestarsi sia condotto, fra tante forme, verso l'esemplare della più esatta espressione, verso l'impronta del più alto stile. Dovendo coniare la tua idea, tu t'inchini per similitudine su una medaglia del Pisanello, tu t'incontri col segno di colui che fu uno tra i più grandi stilisti apparsi nel mondo: l'anima più schiettamente ellenica di tutto il Rinascimento. Ed ecco che la tua fronte è sùbito segnata da una nota di luce.

Era nel puro bronzo l'effigie di un giovine dalla bella chioma ondosa, dal profilo imperiale, dal collo apollineo, sovrano tipo di eleganza e di vigore, così perfetto che l'imaginazione non poteva rappresentarselo nella vita se non immune da ogni decadenza e immutabile come l'artefice lo aveva chiuso nel cerchio di quel metallo per l'eternità. – *Dux equitum praestans Malatesta Novellus Cesenae dominus. Opus Pisani pictoris.* – E accanto v'era un'altra medaglia, di mano del medesimo creatore, che recava l'effigie di una vergine dal petto esile, dal collo di cigno, dalla capellatura raccolta indietro a guisa di borsa grave, dalla fronte alta e sfuggente già promessa all'aureola della beatitudine: vaso di purità suggellato per sempre, duro, preciso e limpido come il diamante; pisside adamantina in cui era

custodita un’anima consacrata come l’ostia al sacrifizio. *Cicilia Virgo filia Iohannis Francisci primi Marchionis Mantuae*.[77]

– Vedi – soggiunse il sottile esegete indicando le due rarissime impronte – vedi come il Pisanello sapesse cogliere con mano egualmente portentosa il più superbo fiore della vita e il più puro fiore della morte. Ecco l’imagine del desiderio profano e l’imagine dell’aspirazione sacra, nel medesimo bronzo, fissate entrambe nella medesima idealità dello stile. Non riconosci tu qui le analogie che congiungono a quest’arte la tua propria arte? Quando la tua Persefone spicca dal melagrano infernale il frutto gravido per aprirlo, v’è pur nel suo bel gesto di cupidigia qualche cosa di mistico poiché ella infatti nel fendere la scorza per mangiare i granelli inconsapevole determinerà il suo destino. L’ombra del mistero accompagna dunque il suo atto sensuale. Ecco che tu hai significato il carattere di tutta quanta la tua opera! Nessuna sensualità è più ardente della tua; ma i tuoi sensi sono così acuti che godendo delle apparenze penetrano fin nel più profondo e incontrano il mistero e ne rabbrividiscono. La tua visione si prolunga oltre il velo su cui la vita dipinge le sue figure voluttuose nelle quali tu ti compiaci.[78] Così conciliando in te quel che sembra inconciliabile, confondendo in te senza sforzo i due termini dell’antitesi, dài oggi l’esempio d’una vita completa e strapotente. Bisogna che tu faccia sentir questo a chi t’ascolta; poiché questo, sopra tutto, importa che sia riconosciuto per la tua gloria.

Ed egli aveva celebrato il connubio ideale tra quel fierissimo Malatesta duce dei cavalieri e la beata vergine mantovana Cecilia Gonzaga, con la stessa fede con cui il buon sacerdote officia dinanzi all’altare. E per quella fede lo amava Stelio, e perché in nessun altro egli sentiva più profonda e più sincera la credenza nella realità del mondo poetico; e infine perché in lui spesso egli ritrovava una specie di conscienza rivelatrice e nel comento di lui talvolta una illuminazione impreveduta della sua propria opera.[79]

– Entra la Foscarina con Donatella Arvale – annunciò Francesco de Lizo, il quale stava osservando il passaggio della folla che saliva per la Scala dei Censori[80] e si accalcava nell’aula immensa.

E allora Stelio Èffrena fu ripreso dall’ansia. E udiva il mormorio della moltitudine confondersi nell’orecchio col battito delle sue arterie come in una lontananza indefinita, e ritornare su quel rombo le ultime parole di Perdita.

Il mormorio si elevò, si attenuò, cessò mentre egli saliva con passo fermo e leggero i gradini del palco. Volgendosi verso la folla, egli travide con occhi abbagliati il mostro formidabile dagli innumerevoli volti umani fra l'oro e la porpora cupa dell'aula immensa. [81]

Una subitanea sollevazione d'orgoglio lo aiutò a riprendere il dominio di sé stesso. S'inchinò alla Regina e a Donna Andriana Duodo, che gli sorrisero de' loro sorrisi gemelli come sul Canal Grande dalla bissona fuggente. Acuì lo sguardo per riconoscere la Foscarina nello scintillio delle prime file; percorse tutta l'accolta sino al fondo ove non appariva se non una zona oscura cosparsa di vaghe macchie pallide. E allora la moltitudine ammutolita e aspettante gli si presentò a imagine d'una smisurata chimera occhiuta dal busto coperto di scaglie splendide, che s'allungava nereggiando sotto le enormi volute d'un cielo ricco e greve come un pensile tesoro. [82]

Splendidissimo era quel busto chimerico, su cui brillava certo qualche monile che aveva già dato i suoi fochi sotto il medesimo cielo nel convito notturno di una Incoronazione. Il diadema e le collane della Regina – le collane molteplici di perle digradanti in acini di luce che facevano pensare a un miracoloso granire visibile del sorriso imminente –, i cupi smeraldi di Andriana Duodo già strappati all'elsa di una scimitarra crudele, i rubini di Giustiniana Memo legati in foggia di garofani dall'inimitabile lavoro di Vettor Camelio, gli zaffiri di Lucrezia Priuli tolti agli alti zoccoli su cui la Serenissima Zilia aveva incesso verso il trono nel giorno del suo trionfo, i berilli di Orsetta Contarini così delicatamente misti all'opaco oro dall'arte di Silvestro Grifo, le turchesi di Zenobia Corner soffuse di non mai veduti pallori dal misterioso male che le aveva mutate una notte sul seno madido della Lusignana tra i piaceri di Asolo: i più insigni gioielli che avevano illustrato le feste secolari della Città anadiomene, tutti s'accendevano di nuovi bagliori su quel busto chimerico donde giungeva a Stelio il tiepido effluvio della pelle e dell'alito feminile. [83] Stranamente maculato il resto del corpo difforme stendevasi indietro, quasi con un prolungamento caudale, passando tra i due giganteschi mappamondi che richiamavano alla memoria dell'Imaginifico le due sfere di bronzo cui il mostro bendato preme con le zampe leonine nell'allegoria del Giambellino. [84] E la vasta vita animale, cieca di pensiero innanzi a colui che solo in quell'ora doveva pensare, dotata di quel fascino inerte che è negli idoli enigmatici, coperta dal suo

proprio silenzio come da uno scudo capace di raccogliere e di respingere ogni vibrazione, aspettava il primo fremito dalla parola dominatrice.

Stelio Èffrena misurò il silenzio in cui la sua prima sillaba avrebbe potuto tremare.[85] Mentre la voce gli saliva alle labbra condotta e affermata dalla volontà contro il turbamento istintivo, egli scorse la Foscarina diritta in piedi presso la ringhiera che circondava il globo celeste. Il volto pallidissimo della Tragica, sul collo privo di gioielli e su la purezza delle spalle nude, levavasi nell'orbe dei segni zodiacali. Stelio ammirò l'arte di quell'apparizione. Fissando i lontani occhi adoratori, egli cominciò a parlare con estrema lentezza, quasi che avesse ancor nell'orecchio il ritmo del remo.

«Io pensava in un pomeriggio recente – tornando dai Giardini per quella tiepida riva degli Schiavoni che all'anima dei poeti vaganti poté sembrar talvolta non so qual magico ponte d'oro prolungato su un mare di luce e di silenzio verso un sogno di Bellezza infinito – io pensava, anzi assisteva nel mio pensiero come a un intimo spettacolo, alla nuziale alleanza dell'Autunno e di Venezia sotto i cieli.

«Era per ovunque diffuso uno spirito di vita, fatto d'aspettazione appassionata e di contenuto ardore; che mi stupiva per la sua veemenza ma che pur non mi sembrava nuovo poiché io l'aveva già trovato raccolto in qualche zona d'ombra, sotto l'immobilità quasi mortale dell'Estate, e l'aveva anche sentito fra lo strano odor febrile dell'acqua vibrar quivi a quando a quando come un polso misterioso. – Così, veramente, – io pensava – questa pura Città d'arte aspira a una suprema condizione di bellezza, che è per lei un annuale ritorno come per la selva il dar fiori. Ella tende a rivelar sé medesima in una piena armonia quasi che sempre ella porti in sé possente e consapevole quella volontà di perfezione da cui nacque e si formò nei secoli come una creatura divina.[86] Sotto l'immobile fuoco dei cieli estivi, ella pareva senza palpito e senza respiro, morta nelle sue verdi acque; ma non m'ingannò il mio sentimento quando io la indovinai travagliata in segreto da uno spirito di vita bastevole a rinnovare il più alto degli antichi prodigi.[87]

«Questo io pensava, assistendo allo spettacolo incomparabile che per un dono di amore e di poesia io poteva contemplare con occhi attentissimi la cui vista mi si mutava in visione profonda e continua… Ma con qual virtù potrò io mai comunicare a chi m'ascolta questa mia visione di bellezza e di

gioia? Non v'è aurora e non v'è tramonto che valgano una simile ora di luce su le pietre e su le acque. Né sùbito apparire di donna amata in foresta di primavera[88] è inebriante così come quella impreveduta rivelazione diurna della Città eroica e voluttuosa che portò e soffocò nelle sue braccia di marmo il più ricco sogno dell'anima latina.»

La voce dell'oratore, chiara e penetrante e quasi gelida sul principio, pareva essersi di sùbito accesa alle faville invisibili che doveva suscitar dal cervello lo sforzo dell'improvvisazione regolato con acutissima vigilanza dall'orecchio difficile. Mentre le parole fluivano senza impedimento e la linea ritmica del periodo si chiudeva a similitudine d'una figura[89] disegnata con un sol tratto da una mano libera, gli ascoltatori sentivano sotto quella fluidità armoniosa l'eccesso della tensione che tormentava quello spirito e n'erano presi come da uno di quei fieri giochi circensi in cui tutte le energie erculee di un atleta si palesano vibrando nelle corde dei tendini e gonfiando le trame delle arterie. Sentivano essi quanto eravi di vivo e di caldo e d'immediato nel pensiero così espresso; e il lor godimento era più forte perché inatteso, attendendo ognuno da quell'infaticabile ricercatore di perfezioni la lettura studiata d'un discorso laboriosamente composto. I devoti assistevano con una commozione profonda a quella prova audace, quasi che essi avessero dinanzi a loro svelato il lavorio misterioso ond'eran sorte le forme da cui avevan ricevuto tanti doni di gioia. E quel moto iniziale, diffuso per contagio, indefinitamente moltiplicato nel numero e divenuto unanime, si ripercosse in colui che l'aveva prodotto; parve sopraffarlo.

Era il pericolo preveduto. Egli vacillò come sotto l'urto di un'onda troppo vasta. E per qualche attimo una densa oscurità occupò il suo cervello; la luce del suo pensiero si estinse come una face al soffio d'un vento irresistibile; i suoi occhi si velarono come sul principio della vertigine. Egli sentì qual sarebbe stata l'onta della disfatta, se avesse ceduto a quello smarrimento e la sua volontà con una specie di percossa cruda, come l'acciaro dalla selce, suscitò in quel buio la scintilla nuova.

Col suo sguardo e col suo gesto egli sollevò l'anima della folla verso il capolavoro che spandeva nel cielo dell'aula una irradiazione solare.

«Io sono certo» esclamò «io sono certo che in tale aspetto ella apparve a Paolo mentre colui cercava dentro di sé l'imagine della Regina trionfale. Ah io sono certo ch'egli ne tremò nell'intime vene e piegò i ginocchi, in atto di

chi adora percosso e abbacinato dal miracolo. E quando volle dipingerla in questo firmamento per manifestare agli uomini la sua meraviglia, egli – il prodigo artefice che parve aver raccolto in sé tutte le imaginazioni dei satrapi più sfrenate, il poeta magnifico ch'ebbe l'anima simile a quel fiume lidio dagli Elleni armoniosi nomato Crisorroa,[90] fuor de' cui gorghi auriferi era sorta una dinastia di re carichi d'una opulenza inaudita – egli, il Veronese, profuse l'oro, le gemme, lo sciamito, la porpora, l'ermellino, tutte le sontuosità, ma non poté rappresentare il volto glorioso se non in un nimbo di ombra.[91]

«Sol per quell'ombra bisogna levare al cielo il Veronese!

«Tutto il mistero e tutto il fascino di Venezia sono in quell'ombra palpitante e fluida, breve e pure infinita, composta di cose viventi ma inconoscibili, dotata di virtù portentose come quella degli antri favoleggiati, dove le gemme hanno uno sguardo; e dove taluno poté trovare nel tempo medesimo, in una sensazione indicibilmente ambigua, la freschezza e l'ardore. Bisogna esaltare il Veronese per questo. Raffigurando in sembianze umane la Città dominatrice, egli seppe esprimerne lo spirito essenziale: che non è – in simbolo – se non una fiamma inestinguibile a traverso un velo d'acqua. E io so di taluno che, avendo lungamente immerso la sua anima in quella zona sublime, la ritrasse accresciuta d'una nova potenza e trattò indi con mani più ardenti la sua arte e la sua vita.»[92]

Non egli era quell'uno? In tale affermazione di sé egli parve ritrovare tutta la sua sicurezza e sentirsi omai signore del suo pensiero e della sua parola, fuor del pericolo, atto a trascinar nei cerchi del suo sogno la smisurata chimera occhiuta dal busto coperto di scaglie splendide, il mostro efimero e versatile fuor del cui fianco emergeva filialmente la musa tragica dal capo alzato nell'orbe delle costellazioni.

Obbedendo al suo gesto, i volti innumerevoli si levavano verso l'Apoteosi, gli occhi sbendati guardavano con stupore il prodigio, quasi lo vedessero per la prima volta o lo vedessero in un aspetto non conosciuto prima. Il gran dorso ignudo della donna dal casco d'oro rifulgeva su la nuvola con un sì forte rilievo di vita muscolare che tentava come una carne palpabile. E da quella nudità vivace sopra tutte le cose, vincitrice del tempo che aveva oscurato sotto di lei le imagini eroiche degli assedii e delle battaglie, pareva diffondersi un incantesimo venereo che i soffii della notte autunnale alitanti per i veroni aperti rendevano più dolce, quasi l'agitassero

come l’onda dell’odore accolta intorno al roseto odorifero; mentre le principesse di quell’alta corte, chine dai balaustri fra le due tortili colonne, inclinavano i volti accesi e i seni opulenti verso le loro ultime mondane sorelle. [93]

Nell’incantesimo il poeta gettò allora i suoi periodi armonizzati come strofe liriche.

«Ben tale fiamma io sentiva, ieri, assorgere alla veemenza estrema e infondere nella bellezza di Venezia una forza d’espressione non mai veduta prima. Tutta la Città ai miei occhi si accendeva di desiderio e palpitava di ansia nelle sue mille cinture verdi, come l’amante che aspetta la sua ora di gioia. Ella tendeva le sue braccia marmoree verso il selvaggio Autunno di cui giungevale l’umido alito profumato dalla morte deliziosa delle campagne lontane. Ella spiava i vapori leggeri che sorgevano dal limite della laguna muta e parevano avvicinarlesi in aspetto di messaggi furtivi. Ella ascoltava intentissima nel silenzio da lei medesima generato i più tenui romori; e il soffio del vento fuggevole nei suoi orti rari aveva per lei un prolungamento musicale fuor delle chiostre. Una specie di stupore si raccoglieva intorno ai solinghi alberi prigionieri che trascolorivano splendendo come se conflagrassero. La foglia arida caduta su la pietra consunta della proda brillava come una cosa preziosa; in cima al muro ornato dai licheni biondi il frutto del melagrano gonfio di maturità si fendeva subitamente come una bella bocca sforzata dall’impeto di un riso cordiale; una barca passava lenta e grande, colma di grappoli come il tino che sta per essere premuto, diffondendo su l’acqua ingombra d’alghe morte l’ebrietà aerea della vendemmia e la visione delle vigne solatie frequenti di giovinezze canore. Tutte le cose avevano una eloquenza profonda, come se un segno invisibile aderisse al loro aspetto visibile e per un divino privilegio élleno vivessero nella superiore verità dell’arte.

«Sicuramente dunque – io pensava – sicuramente è nella Città di pietra e d’acqua, come nello spirito di un artefice puro, una aspirazione spontanea e costante verso ideali armonie. [94] Una specie di intelligenza ritmica e fittiva sembra elaborarne studiosamente le rappresentazioni come per renderle conformi a un’idea e convergerle a un fine meditato. Sembra ch’ella possegga mani meravigliose per comporre le sue luci e le sue ombre in una continua opera di bellezza; e ch’ella sogni fornendo il suo lavoro e dal suo sogno medesimo – ove il molteplice retaggio dei secoli splende trasfigurato

– ella tragga il tessuto d’allegorie inimitabile che la ricopre. E, poiché sola nell’universo la poesia è verità, quegli che sa contemplarla e attrarla in sé con le virtù del pensiero, quegli è presso a conoscere il segreto della vittoria su la vita.» [95]

Aveva cercato gli occhi di Daniele Glàuro nel proferire le ultime parole, e li aveva veduti brillare di felicità sotto quella enorme fronte meditativa che pareva gonfia d’un mondo non partorito. Il dottor mistico era là, vicino, con la sua schiera: con alcuni di quei discepoli sconosciuti ch’egli aveva rappresentati al maestro avidi e ansiosi, pieni di fede e di aspettazione, anelanti a infrangere l’angustia della lor servitù cotidiana e a conoscere qualche libera ebrezza di gioia e di dolore. Stelio li vedeva là stretti in gruppo, come un nucleo di forze compresse, addossati ai grandi armarii rossastri ove stavano sepolti gli innumerevoli volumi d’una sapienza obliata e inerte. [96] Ne distingueva i volti accesi e intenti, le capellature folte e prolisse, le bocche dischiuse in uno stupore puerile o serrate con una sorta di violenza sensitiva, gli occhi chiari o bruni su cui il soffio delle parole sembrava alternare le luci e le ombre come la vicenda delle aure su un’accolta di delicati fiori. Egli credeva di avere le loro anime confuse in una sotto la sua mano e di poter agitare quell’una o stringerla nel pugno o lacerarla o bruciarla come un leggero vessillo. Mentre il suo spirito tendevasi e distendevasi così gagliardamente in quel continuo scoccare, pur gli rimaneva una strana lucidità d’indagine esteriore, quasi una separata facoltà di osservazione materiale; che sembrava farsi sempre più acuta e più netta, come più s’accelerava e s’accendeva la sua eloquenza. Egli sentiva a poco a poco il suo sforzo divenire più facile e l’efficacia della sua volontà essere sopravvanzata da una energia libera e oscura come un istinto, sorta dalle profondità della sua inconsapevolezza e operante con un processo occulto non verificabile. Per analogia, egli si ricordava dei momenti straordinarii in cui – nel silenzio e nel calore intellettuale della sua stanza remota – la mano aveva scritto su la pagina un verso eterno ch’eragli parso non nato dal suo cervello ma dettato da un nume impetuoso a cui l’organo inconscio avesse obbedito come un cieco istrumento. Una meraviglia non dissimile a quella svegliavasi ora in lui, quando il suo orecchio era sorpreso da una cadenza impreveduta delle parole che proferivano le sue labbra. Nella comunione tra la sua anima e l’anima della folla un mistero sopravveniva, quasi divino. Qualche cosa di più grande e di più forte

aggiungevasi al sentimento ch'egli aveva della sua persona consueto. E sembravagli che la sua voce acquistasse d'attimo in attimo una virtù più alta.

Egli vide in quel punto intera e viva entro di sé la figura ideale; e la significò alla maniera dei Maestri coloristi che regnavano il luogo: con il lusso di Paolo e con l'ardenza del Tintoretto, nel linguaggio della poesia. [97]

«E l'ora s'approssimava: già quasi era imminente l'ora della Festa suprema. Un insolito lume propagavasi nei cieli dall'ultimo orizzonte, come se il selvaggio Sposo vi trascorresse con un carro di fuoco agitando il suo gonfalone purpureo. Generato dalla sua corsa il vento spirava carico di tutti gli odori terrestri; e all'aspettante, su l'acqua ove qua e là vaghe capellature marine fluttuavano, recava l'imagine dei rosai bianchi e compatti che si distruggevano a poco a poco come ammassi di neve contro i balaustri dei giardini inclinati verso la Brenta. L'imagine intera del paese lontano parevami rispecchiarsi nel cristallo dell'aria come per la meteora fallace [98] dei deserti; e quell'aspetto di natura valeva a magnificare la rarità di quel sogno d'arte, poiché nessun fasto autunnale di verzieri e di boschi – nella memoria – era comparabile alle divine animazioni e trasfigurazioni dell'antica pietra.

«Veramente, non è per giungere un dio su la città che gli si offre? – io chiedeva a me medesimo, sopraffatto dall'ansia e dal desiderio e dalla volontà di gioire che tutte le cose intorno a me esprimevano come invase da una febbre di passione infinita. Ed evocai l'artefice più possente perché con le forme più fiere e con i colori più fulgidi mi raffigurasse quel giovine dio aspettato.

«Era per giungere! La coppa invertita del cielo versava su tutte le cose un flutto di splendore che sembrò da prima ai miei occhi incredibile, tanto la sua qualità superava di ricchezza pur le più ricche illuminazioni interiori del pensiero inspirato o del sogno involontario. Come una materia siderale, di natura sconosciuta e mutevole, in cui fossero figurate a miriadi imagini d'un fluido mondo indistinte, dalle quali un perpetuo fremito con una vicenda di distruzioni e di creazioni stupendamente facili traesse un'armonia sempre novella, così appariva l'acqua. [99] Tra le due meraviglie la pietra multiforme e multanime come una selva e come un popolo, – quella smisurata congerie muta da cui il genio dell'Arte estrasse i concetti occulti della Natura, su cui il tempo accumulò i suoi misteri e la gloria

incise i suoi segni, per le cui vene ascese l'umano spirito verso l'Ideale come la linfa ascende verso il fiore per le fibre degli alberi – la pietra multanime e multiforme assumeva d'attimo in attimo espressioni di vita così intense e nuove che veramente parve distrutta per lei la legge e la sua inerzia originale irradiarsi d'una miracolosa sensibilità. [100]

«Ogni attimo, allora, vibrò nelle cose come un baleno insostenibile. Dalle croci erette in sommo delle cupole gonfie di preghiera ai tenui cristalli salini penduli sotto l'arco dei ponti, tutto brillò in un supremo giubilo di luce. Come la vedetta gitta dai precordii l'acuto grido all'ansia che sotto freme in guisa di procella, così l'angelo d'oro dal vertice della massima torre diede alfine l'annunzio fiammeggiando.

«Ed Egli apparve. Apparve su una nuvola assiso come su un carro di fuoco, traendo dietro di sé i lembi delle sue porpore, imperioso e dolce, e con socchiuse le labbra piene di murmuri e di silenzii silvani, e con diffusi i capelli sul collo arduo come un collo equino, e con nudo il torace titanico misurato al respiro delle foreste. Inclinò verso la Città bella il suo giovenile volto donde emanava un indicibile fascino inumano, non so qual bestialità delicata e crudele, cui contrastavano gli sguardi profondi di conoscimento sotto le palpebre gravi. Ed era palese che per tutto il suo corpo il sangue pulsava e balzava con violenza fino ai pollici dei piedi agili, fino all'estreme falangi delle mani forti; e cose occulte erano per tutto il suo essere, che parevano celare la gioia come i grappoli in fiore celano il vino; e tutto il fulvo oro e tutta la porpora ch'Egli portava seco erano come il vestimento dei suoi sensi…

«Con che passione palpitando nelle sue mille cinture verdi e sotto i suoi immensi monili la Città bella si abbandonò al dio magnifico!»

Sollevata nella spira ascendente delle parole, l'anima innumerevole sembrò giungere d'un tratto al sentimento della Bellezza come a un apice non mai attinto prima; e ne fu quasi attonita. L'eloquenza del poeta era secondata dalle espressioni di tutte le cose circostanti: essa pareva riprendere e continuare i ritmi a cui obbedivano tutta quella forza e tutta quella grazia effigiate; essa pareva riassumere le concordanze indefinite che correvano fra quelle forme create dall'arte umana e le qualità dell'atmosfera naturale ov'élleno si perpetuavano. [101] Per ciò la voce aveva un tal potere; per ciò il gesto ampliava così facilmente i contorni delle imagini; per ciò in ogni parola proferita la virtù suggestiva del suono inalzava di tanto il

significato della lettera. Non era solo quivi l'usuale effetto d'una comunicazione elettrica [102] stabilita fra il dicitore e l'uditorio, ma quivi pur l'incantesimo che teneva il portentoso edifizio dalle fondamenta e che prendeva uno straordinario vigore dal contatto insolito di tutta quella umanità agglomerata e palpitante. Il palpito della folla e la voce del poeta sembravano rendere alle mura secolari la vita primiera e rinnovellar nel freddo museo lo spirito originario: un nucleo d'idee possenti, concretate e organate nelle sostanze più durevoli a testimoniare la nobiltà d'una stirpe.

Lo splendore d'una giovinezza divina scendeva su le donne, come in un'alcova suntuosa; poiché esse avevano sentito in loro l'ansietà dell'attesa e la voluttà dell'abbandonarsi, come la Città bella. Sorridevano con un vago languore, quasi estenuate da una sensazione troppo forte, emergendo con le spalle nude dalle loro corolle di gemme. Gli smeraldi d'Andriana Duodo, i rubini di Giustiniana Memo, gli zaffiri di Lucrezia Priuli, i berilli di Orsetta Contarini, le turchesi di Zenobia Corner, tutti i gioielli ereditarii ne' cui fuochi era più che il pregio della materia come nel decoro della grande aula era più che il pregio dell'arte, parevano mettere su i bianchi volti delle patrizie il riflesso d'una gioconda e invereconda vita anteriore, quasi risvegliando in esse e dall'imo risollevando per virtù segrete l'anima delle voluttuarie che avevano offerto agli amori una carne macerata nei bagni di mirra di muschio d'ambra e scoperto in publico le mammelle colorite di belletto. [103]

Vedeva Stelio quel busto femineo della smisurata chimera occhiuta, sul quale palpitavano mollemente le piume dei ventagli; e sentiva passare sul suo pensiero un'ebrezza troppo calda, che lo turbava suggerendogli parole dall'aspetto quasi càrneo, quelle vive sostanziali parole con cui egli sapeva toccare le donne come con dita carezzevoli e incitatrici. La vasta vibrazione da lui prodotta ripercotendosi in lui medesimo con una forza moltiplicata, lo scoteva così profondamente ch'egli smarriva il senso dell'equilibrio abituale. Sembravagli d'oscillare su la folla come un corpo concavo e sonoro in cui le risonanze varie si generassero per una volontà indistinta e tuttavia infallibile. Nelle pause, egli aspettava con ansia il manifestarsi impreveduto di quella volontà, mentre gli durava l'eco interiore come d'una voce non sua che avesse proferito parole espressive di pensieri per lui novissimi. E quel cielo e quell'acqua e quella pietra e quell'Autunno, così rappresentati, gli parevano non aver alcuna attinenza con le proprie

sensazioni recenti ma appartenere a un mondo di sogno da lui intraveduto – mentre parlava – in un succedersi rapido di lampi.

Egli si stupiva di quell'ignoto potere che convergeva in lui abolendo i confini della persona particolare e conferendo alla voce solitaria la pienezza d'un coro. – Tale era dunque la tregua misteriosa che la rivelazione della Bellezza poteva dare all'esistenza cotidiana delle moltitudini affannate; tale era la misteriosa volontà che poteva investire il poeta nell'atto di rispondere all'anima innumerevole interrogante intorno al valore della vita e agognante a sollevarsi pur una volta verso l'Idea eterna. – In quell'ora egli non era se non il tramite pel quale la Bellezza porgeva agli uomini, raccolti in un luogo consacrato da secoli di glorie umane, il dono divino dell'oblio. Egli non faceva se non tradurre nei ritmi della parola il linguaggio visibile con cui già in quel luogo gli antichi artefici avevano significato l'aspirazione e l'implorazione della stirpe.[104] E per un'ora quegli uomini dovevano contemplare il mondo con occhi diversi, dovevano sentire pensare e sognare con un'altra anima.

Era il sommo beneficio della Bellezza rivelata; era la vittoria dell'Arte liberatrice su le miserie e su le inquietudini e su i tedii dei giorni comuni; era il felice intervallo in cui cessano le fitte del dolore e del bisogno, e sembrano aprirsi lentamente le chiuse mani del Destino. Egli oltrepassava col pensiero quelle pareti che serravano la palpitante massa in una sorta di ciclo eroico, in una cerchia di rosse triremi e di torri munite e di teorie trionfali.[105] Il luogo ora appariva angusto all'esaltazione del suo sentimento novello; e anche una volta lo attraeva la folla vera, l'immensa folla unanime ch'egli aveva veduto fluttuare dianzi nella conca marmorea e levare alla notte stellata un clamore di cui ella medesima s'inebriava come del sangue o del vino.

Né soltanto verso quella moltitudine ma verso infinite moltitudini andò il suo pensiero; e le evocò addensate in profondi teatri, dominate da una idea di verità e di bellezza, mute e intente dinanzi al grande arco scenico aperto su una meravigliosa trasfigurazione della vita, o frenetiche sotto il repentino splendore irradiato da una parola immortale. E il sogno d'un'arte più alta, levandosi in lui anche una volta, gli dimostrò gli uomini novamente presi di reverenza verso i poeti come verso coloro i quali potevano soli interrompere per qualche attimo l'angoscia umana, placare la sete, largire l'oblio. E troppo gli parve lieve quella prova ch'egli compiva; poiché mosso dal

soffio della folla il suo spirito si stimò capace di generare finzioni gigantesche. E l'opera ch'egli nutriva entro di sé, ancóra informe, ebbe un fiero sussulto di vita; mentre i suoi occhi vedevano su l'orbe delle costellazioni eretta la Tragica, la musa dalla voce divulgatrice, che pareva portare per lui nelle pieghe delle sue vesti raccolta e muta la frenesia delle moltitudini lontane. [106]

Quasi estenuato dall'incredibile intensità di vita vissuta nella pausa, egli riprese a parlare con un accento più sommesso.

«In tal figura» egli riprese a dire «in tal figura – evidente e reale per me in quell'ora, tanto che quasi mi parve tangibile – chi m'ascolta non vede le analogie che la rendono significativa di cose singolari?

«La mutua passione di Venezia e dell'Autunno, che esalta l'una e l'altro al sommo grado di lor bellezza sensibile, ha origine in una affinità profonda; poiché l'anima di Venezia, l'anima che foggiarono alla Città bella gli antichi artefici, è autunnale.

«Avendo io scoperta la rispondenza tra l'esterno spettacolo e l'interiore, il mio gaudio ne fu moltiplicato indicibilmente. L'immensa moltitudine di forme imperiture, che popola le chiese e i palazzi, rispondeva dalle sue sedi alle armonie della luce diurna con un accordo così pieno e così possente che in breve divenne dominatore. E – poiché la luce del cielo s'avvicenda con l'ombra ma la luce dell'arte dura inestinguibile nell'anima umana – quando cessò nelle cose il prodigio dell'ora, il mio spirito si trovò solo ed estatico tra le magnificenze di un Autunno ideale.

«Tal sembra veramente a me la creazione d'arte compresa tra la giovinezza di Giorgione e la vecchiezza del Tintoretto. Essa è purpurea, dorata, opulenta ed espressiva come la pompa della terra sotto l'ultima fiamma del sole. Se io considero i creatori impetuosi di sì forte bellezza, mi si presenta allo spirito l'imagine che sorge da quel frammento pindarico: [107] – Quando i Centauri conobbero la virtù del vino soave come il miele, che vince gli uomini, sùbito respinsero dalle lor mense il bianco latte; e s'affrettarono a bere il vino in corni d'argento… – Nessuno al mondo conobbe e assaporò meglio di loro il vino della vita. Essi ne traggono una lucida ebrietà che moltiplica il lor potere e comunica alla loro eloquenza una energia fecondatrice. E nelle loro creature più belle il battito violento dei loro polsi sembra persistere a traverso i secoli come il ritmo stesso dell'arte veneziana.

«Ah, in che puro e poetico sonno posa la vergine Orsola [108] sul suo letto immacolato! Il più benigno dei silenzii tiene la stanza solitaria ove sembra che le pie labbra della dormiente disegnino la consuetudine della preghiera. Per le porte e per le finestre dischiuse penetra la timida luce dell'alba, e illustra la parola scritta nell'angolo dell'origliere. INFANTIA è la parola semplice, che diffonde intorno al capo della vergine una freschezza simile a quella del mattino: INFANTIA. Dorme la vergine, già fidanzata al principe pagano e promessa al martirio. Non è ella forse, casta, ingenua e fervente, non è ella l'imagine dell'Arte quale la videro i precursori con la sincerità dei loro occhi puerili? INFANTIA. La parola evoca intorno all'origliere gli obliati: Lorenzo Veneziano e Simone da Cusighe e Catarino e Iacobello e Maestro Paolo e il Giambono e il Semitecolo e Antonio e Andrea e Quirizio da Murano e tutta la famiglia laboriosa per cui il colore, che doveva poi divenire emulo del fuoco, fu preparato nell'isola ardente delle fornaci. Ma essi medesimi non avrebber messo un grido di meraviglia nel vedere il flutto di sangue sgorgante dal petto della vergine saettato dal bello arciere pagano? Sì vermiglio sangue in una donzella nutrita di «bianco latte»! È quasi un tripudio la strage: gli arcieri vi recano le armi più elette, le vesti più ornate, i gesti più eleganti, come in un festino. Il chiomadoro che con sì fiero atto di grazia dardeggia la martire non sembra veramente il giovinetto Eros larvato e senz'ali?

«Questo leggiadro uccisore d'innocenze (o forse un fratel suo), deposto l'arco, si abbandonerà domani all'incanto della musica per sognare un sogno di voluttà infinito.

«Ben è Giorgione quegli che infonde in lui l'anima nuova e glie l'accende d'un desiderio implacabile. La musica incantatrice non è la melodia che pur ieri dai liuti angelici si diffondeva per gli archi incurvati su i troni raggianti o si dileguava pel silenzio delle lontananze serene, nelle visioni del terzo Bellini. Sorge ancóra al tocco di mani religiose, dall'alveo del clavicordio; ma il mondo ch'ella risveglia è pieno d'una gioia e d'una tristezza in cui celasi il peccato. [109]

«Chi ha veduto il *Concerto*, [110] con occhi sagaci, conosce un momento straordinario e irrevocabile dell'anima veneziana. Per un'armonia di colore – la cui potenza significativa è senza limiti come il mistero dei suoni –

l’artefice ci racconta il primo turbamento di un’anima cupida a cui la vita appare d’improvviso in aspetto d’un retaggio opimo.

«Il monaco che siede al clavicordio e il suo compagno maggiore non somigliano quelli che Vettor Carpaccio figurò fuggenti dinanzi alla fiera ammansita da Girolamo, in San Giorgio degli Schiavoni. La loro essenza è più forte e più nobile; l’atmosfera in cui respirano è più alta e più ricca, propizia alla natività d’una grande gioia o d’una grande tristezza o d’un sogno superbo. Quali note le mani belle e sensitive traggono dai tasti su cui s’indugiano? Magiche note, certo, se valgono a operare nel musico una trasfigurazione così violenta. Egli è nel mezzo della sua esistenza mortale, già distaccato dalla sua giovinezza, già in punto di declinare; ed ecco, ora soltanto la vita gli si rivela ornata di tutti i beni come una foresta carica di pomi purpurei, dei quali le sue mani intente ad altre opere non conobber mai il fresco velluto. Poiché la sua sensualità è sopita, egli non cade sotto il dominio di una sola imagine tentatrice, bensì prova una confusa angoscia in cui il rammarico vince il desiderio; mentre, su la trama delle armonie ch’egli ricerca, la visione del suo passato – quale avrebbe potuto essere e non fu – si compone come un tessuto di chimere. Indovina l’intima tempesta il compagno che già è su la soglia della vecchiezza calmo; e dolce e grave tocca la spalla dell’appassionato con un gesto pacificatore. Ma è pur quivi, emerso fuor della calda ombra come la espressione stessa del desiderio, il giovinetto dal cappello piumato e dalla chioma intonsa: l’ardente fiore d’adolescenza, che Giorgione sembra aver creato sotto un riflesso di quello stupendo mito ellenico donde sorse la forma ideale d’Ermafrodito. Egli è quivi presente ma estraneo, separato dagli altri, come colui che non ha cura se non del suo bene. La musica esalta il suo sogno indicibile e sembra moltiplicare infinitamente la sua potenza di gioire. Egli sa d’esser padrone di quella vita che sfugge ad ambo gli altri, e le armonie ricercate dal sonatore non gli sembrano se non il preludio della sua propria festa. Il suo sguardo è obliquo e intenso, rivolto a una parte come per sedurre non so qual cosa che lo seduca; la sua bocca chiusa è come una bocca che porti la pesantezza d’un bacio non dato ancóra; la sua fronte è spaziosa così che non l’ingombrerebbe la più folta delle corone; ma, se io penso alle sue mani nascoste, le imagino nell’atto di frangere le foglie del lauro per profumarsene le dita.»

Le mani dell’animatore resero visibile quell’atto del concupiscente, come se in verità esprimessero l’essenza dalla foglia aromale; e il modo della voce diede alla figura evocata un rilievo così forte che quanti erano giovani ad ascoltare credettero di veder esternato il loro desiderio indicibile, di veder palesato il loro intimo sogno di piacere senza tregua e senza fine. Presi da un turbamento profondo, essi sentivano in loro un’agitazione oscura d’impeti contenuti, e intravedevano nuove possibilità, credevano omai tangibile una preda già insperata e lontana. Li riconosceva Stelio di qua di là, per tutta la lunghezza dell’aula, addossati ai grandi armarii rossastri ove erano sepolti gli innumerevoli volumi d’una sapienza obliata e inerte. Essi stavano in piedi, occupando gli spazii liberi che correvano in giro; a simiglianza di un orlo vivace, essi parevan limitare la massa compatta; e, come in un drappo che ondeggi al vento le estremità hanno un fremito più gagliardo, così essi tremavano al soffio della poesia.

Li riconosceva Stelio; e ne distingueva taluno dalla singolarità dell’attitudine, dall’eccesso della commozione rivelato nella piega delle labbra o nel battito delle palpebre o nell’ardore delle gote. Su la faccia di taluno, rivolta al vano del balcone aperto, egli indovinava l’incanto della notte autunnale e la delizia della brezza saliente dalla laguna algosa. Gli sguardi di taluno gli indicavano per un raggio d’amore una donna assisa e come abbandonata su sé medesima, quasi indebolita da un godimento segreto, con un indefinibile aspetto di mollezza impura, con un molle viso niveo dove la bocca aprivasi come un alveolo umido di miele.

Egli aveva una strana lucidità per cui le cose gli apparivano con una evidenza insolita come in una allucinazione febrile. Tutto viveva, agli occhi suoi, d’una vita iperbolica: i ritratti dei Dogi ricorrenti in giro tra il serpeggiar bianco dei cartigli respiravano come i vecchi calvi, laggiù in fondo, di cui egli scorgeva ad intervalli il gesto eguale nel tergere le pallide fronti sudate. Nulla gli sfuggiva: non la lacrimazione assidua delle torce pendule ne’ cestelli di bronzo che raccoglievano la cera gialla come l’ambra; né l’estrema finezza d’una mano inanellata che premeva il fazzoletto su labbra dolorose come per lenire un bruciore; né l’avvolgimento d’una sciarpa leggera intorno a spalle ignude in cui la brezza notturna alitante pei balconi aperti aveva suscitato un brivido di gelo. E tuttavia, mentre notava i mille aspetti momentanei, egli conservava nella sua visione l’imagine totale della smisurata chimera occhiuta dal busto

coperto di scaglie splendide, fuor del cui fianco emergeva la musa tragica col capo alzato nell'orbe delle costellazioni.

Il suo sguardo tornava di continuo alla donna promessa, che mostravasi a lui come il fulcro vivente d'un mondo stellare. Egli le era grato di aver scelto un tal modo per apparirgli nell'atto di quella prima comunione. Egli ora non vedeva più in lei l'amante di una notte, il corpo maturato da lunghi ardori, carico di sapere voluttuoso; ma vedeva lo strumento mirabile dell'arte novella, la divulgatrice della grande poesia, quella che doveva incarnare nella sua persona mutevole le future finzioni di bellezza, quella che doveva portare ai popoli nella sua voce indimenticabile la parola risvegliatrice.[111] Non per una promessa di piacere ma per una promessa di gloria egli ora si legava a lei. E l'opera ch'egli nutriva entro di sé, ancóra informe, ebbe un altro sussulto.

«Chi m'ascolta» continuò «chi m'ascolta non vede qualche analogia fra questi tre simboli[112] giorgioneschi e le tre generazioni, viventi a un tempo, che illumina l'aurora del secolo nuovo? Venezia, la città trionfante, si rivela ai loro occhi come un grande apparato per un convito oltrapiacente ove tutta la dovizia raccolta da secoli di guerre e di traffichi sta per essere addótta senza misura.[113] Qual più ricca fonte di voluttà potrebbe aprire la vita al desiderio insaziabile? È un'ora di turbamento e quasi di vertigine, che vale per la sua plenitudine un'ora di violenza eroica. Voci e risa incitatrici sembrano giungere dai colli asolani ove regna in delizia la figliuola di San Marco, *Domina Aceli*, che rinvenne in un mirteto di Cipro il cinto di Afrodite.[114] Ed ecco l'adolescente dalle belle piume bianche avanzarsi verso il convito come un corifeo seguìto dalla sua torma sfrenata, e tutte le forti brame ardere quivi in guisa di doppieri le cui fiamme ecciti senza tregua un vento impetuoso.

«Comincia così quel divino autunno d'arte al cui splendore gli uomini si rivolgeranno sempre con un palpito profondo, finché duri nell'anima umana l'aspirazione a trascendere l'angustia dell'esistenza comune per vivere una vita più fervida o per morire di più nobile morte.

«Io veggo Giorgione imminente su la plaga meravigliosa, pur senza ravvisare la sua persona mortale; lo cerco nel mistero della nube ignea che lo circonfonde. Egli appare piuttosto come un mito che come un uomo. Nessun destino di poeta è comparabile al suo, in terra. Tutto, o quasi, di lui s'ignora; e taluno giunge a negare la sua esistenza. Il suo nome non è scritto

in alcuna opera; e taluno non gli riconosce alcuna opera certa. Pure, tutta l'arte veneziana sembra infiammata dalla sua rivelazione; il gran Vecellio sembra aver ricevuto da lui il segreto d'infondere nelle vene delle sue creature un sangue luminoso. In verità, Giorgione rappresenta nell'arte l'Epifania del Fuoco. Egli merita d'esser chiamato "portatore di fuoco", a simiglianza di Prometeo. [115]

«Quando considero la rapidità con cui il dono sacro passa d'artefice in artefice e va di colorazione in colorazione rosseggiando, mi sorge spontanea nello spirito l'imagine d'una di quelle lampadeforie con cui gli Elleni vollero appunto perpetuare la memoria del Titano figlio di Iapeto. [116] Nel giorno della festa una torma di giovini cavalieri ateniesi partivasi a gran galoppo dal Ceramico verso Colono; e il duce agitava una fiaccola ch'era stata accesa all'ara di un santuario. Spenta dall'impeto della corsa il portatore la consegnava al compagno che la riaccendeva sempre correndo; e questi al terzo, e il terzo al quarto, e così di séguito sempre correndo finché l'ultimo la deponeva rossa ancóra su l'altare del Titano. Questa imagine, per quel che ha di veemente, mi significa in qualche modo la festa dei maestri coloritori in Venezia. Ciascuno d'essi, anche il men glorioso, ha tenuto in pugno almeno per un istante il dono sacro. Taluno perfino, come quel primo Bonifacio [117] che bisogna glorificare, sembra aver colto con mani incombustibili l'interno fiore del fuoco.» [118]

Colse egli con le sue dita l'ideal fiore nell'aria, come dalla sommità invisibile dell'onda che l'anima estuosa della chimera mandava verso il poeta da cui ell'era omai conquisa. E i suoi occhi andarono alla sfera celeste, volendo offrire mutamente quel dono igneo a colei che custodiva laggiù il divino bestiame zodiacale. «A te, Perdita!» Ma la donna sorrideva rivolta a una persona lontana; sorrideva accennando.

Così, nel seguire il filo del sorriso, egli fu condotto alla persona sconosciuta che s'illuminò per lui di repente su un campo d'ombra.

Non era quella forse la creatura musicale il cui nome aveva risonato contro la corazza della nave, nel silenzio e nell'ombra?

Ella quasi gli parve un'imagine interiore, generata a un tratto in quella parte della sua anima ove il fantasma della sensazione subitanea ch'egli aveva ricevuta entrando nell'ombra prodotta dal fianco della nave munita era rimasto come un punto isolato e indistinto.

Per un attimo ella fu bella com’eran belli in lui i pensieri ancóra inespressi.

«Una città a cui tali creatori composero un’anima di tal possanza» egli soggiunse, agile su l’onda che saliva «non è oggi considerata, dai più, se non come un grande reliquiario inerte o come un asilo di pace e d’oblio!

«In verità, io non conosco al mondo altro luogo – se non Roma – dove uno spirito gagliardo e ambizioso possa, meglio che su questa acqua torpida, attendere ad incitare la virtù attiva del suo intelletto e tutte quante le energie del suo essere verso il grado supremo. Io non conosco palude capace di provocare in polsi umani una febbre più violenta di quella che sentimmo talvolta venire verso di noi all’improvviso dall’ombra di un canale taciturno. Né colui che meriggia profondato nella messe matura sotto la canicola sente salire alle sue tempie un’onda di sangue più fiera di quella che talvolta offuscò i nostri occhi quando c’inchinammo a cercar troppo intentamente nell’acqua se per avventura vi si scorgesse in fondo qualche antica spada o qualche antico diadema.

«Tuttavia come a un rifugio benigno non vengono qui le anime gracili, e quelle che celano qualche piaga inconfessabile, e quelle che compirono qualche finale rinunzia, e quelle che effeminò un morbido amore, e quelle che non cercano il silenzio se non per sentirsi perire? Forse ai loro pallidi occhi Venezia appare come una clemente città di morte abbracciata da uno stagno soporifero. In vero, la lor presenza non pesa più delle alghe vagabonde che fluttuano presso le scale dei palazzi marmorei. Esse aumentano quel singolare odor di cose malaticce, quello strano odor febrile su cui è così dolce, talvolta, verso sera, dopo una giornata laboriosa, cullare il sentimento della propria pienezza, che talvolta somiglia al languore. [119]

«Pur non sempre l’ambigua indulge all’illusione di coloro che la implorano pacificatrice. Io so di taluno che a mezzo dei suoi riposi sussultò sbigottito come quegli che, giacendo con le dita leni dell’amata su le sue palpebre stanche, udì repentine serpi sibilare nei capelli di costei…

«Ah se io sapessi dire di che prodigiosa vita ella mi par palpitante nelle sue mille cinture verdi e sotto i suoi immensi monili! Ogni giorno ella assorbe la nostra anima: ed ora ce la rende intatta e fresca e tutta nuova quasi direi d’una novità originale su cui domani i vestigi delle cose avranno una ineffabile limpidezza; ed ora ce la rende infinitamente sottile e vorace come un calore che strugge quanto attinge, per modo che talvolta a sera

rinveniamo tra le ceneri e le scorie qualche straordinaria sublimazione.[120] Ella ci persuade ogni giorno l'atto che è la genesi stessa di nostra specie: lo sforzo di sorpassar sé medesimo, senza tregua; ella ci mostra la possibilità di un dolore trasmutato nella più efficace energia stimolatrice; ella c'insegna che il piacere è il più certo mezzo di conoscimento offertoci dalla Natura e che colui il quale molto ha sofferto è men sapiente di colui il quale molto ha gioito.»[121]

Un vago mormorio di dissenso serpeggiò qua e là nell'uditorio, a questa sentenza che parve troppo audace; la Regina scosse lievemente il capo in segno di diniego; alcune dame in uno scambio di sguardi manifestarono l'una all'altra un grazioso orrore. Poi il tutto fu disperso dall'acclamazione giovenile che si levò con impeto da ogni parte verso colui che insegnava con sì schietto ardire l'arte di ascendere per le virtù della gioia alle superiori forme della vita.

Stelio sorrideva riconoscendo i suoi, ch'erano molti; sorrideva riconoscendo l'efficacia del suo insegnamento, che aveva già cacciato da più di uno spirito le nebbie della tristezza inerte e in più d'uno aveva ucciso la viltà delle lacrime vane e in più d'uno aveva infuso per sempre il disprezzo dei lamentosi dolori e delle compassioni molli. Egli era lieto d'aver enunciato anche una volta il principio della sua dottrina, che scaturiva naturalmente da quell'anima d'arte ch'egli stava glorificando. E quelli che s'eran tratti in un eremo per adorare un fantasma triste che sol viveva nello specchio dei loro occhi appannato; e quelli che s'eran creati re d'una reggia senza finestre, ove aspettavano da tempo immemorabile una Visitazione; e quelli che di sotto a una ruina avevan creduto disseppellire il simulacro della Bellezza, e non era se non una sfinge corrosa che li travagliava coi suoi enigmi senza fine; e quelli che ogni sera si mettevano su le loro soglie per veder giungere lo straniero misterioso dal mantello gonfio di doni, e pallidi ponevano l'orecchio contro la terra per udire il passo che sembrava avvicinarsi e poi dileguare: quanti insomma un cordoglio rassegnato steriliva o divorava un orgoglio disperato, quanti indurava una pertinacia inutile o rendeva insonni un'attesa di continuo delusa, tutti egli avrebbe ora voluto chiamare a riconoscere i loro mali sotto lo splendore di quell'anima antica e pur sempre novella.[122]

«In verità,» egli disse con suono di esultanza «se tutto il popolo emigrasse abbandonando le sue case, attratto oggi da altri lidi come già la

sua eroica giovinezza fu tentata dall'arco del Bosforo al tempo del doge Pietro Ziani, e nessuna preghiera più percotesse l'oro sonoro dei mosaici concavi, e nessun remo più perpetuasse col suo ritmo la meditazione della muta pietra, Venezia rimarrebbe pur sempre una Città di Vita. Le creature ideali che il suo silenzio custodisce vivono in tutto il passato e in tutto l'avvenire. Noi discopriamo in loro sempre nuove concordanze con l'imminente edifizio dell'Universo, riscontri inattesi con l'idea che nacque ieri, chiari annunzii di ciò che in noi non è se non un presentimento, aperte risposte a ciò che noi non osiamo chiedere ancóra. Esse sono semplici e tuttavia cariche di significazioni innumerevoli; sono ingenue e tuttavia vestite di tuniche speciose. Se noi le contemplassimo per un tempo indefinito, esse non resterebbero mai dal versare nel nostro spirito verità dissimiglianti. Se noi le visitassimo ogni giorno, esse ogni giorno ci apparirebbero in un aspetto impreveduto, come i mari, i fiumi, i prati, i boschi, le rupi. Talvolta le cose ch'esse ci dicono non giungono fino al nostro intelletto, ma si rivelano a noi per una specie di confusa felicità in cui la nostra sostanza sembra fremere e dilatarsi dall'imo. In qualche mattino limpido esse ci indicheranno il cammino che conduce alla foresta remota ove la Bella ci attende da tempo immemorabile sepolta nella sua mistica chioma. [123]

«Donde a loro viene lo smisurato potere?

«Dalla pura inconsapevolezza degli artefici che le crearono.

«Questi uomini profondi ignorano l'immensità delle cose ch'essi esprimono. Immersi nella vita con milioni di radici, non come alberi soli ma come vastissime selve, essi assorbono infiniti elementi per trasfonderli e condensarli in specie ideali le cui essenze rimangono a loro ignote come i sapori del pomo al ramo che lo porta. Essi sono i misteriosi tramiti per cui si appaga la perpetua aspirazione della Natura verso i tipi ch'ella non giunge a stampare integri nelle sue impronte. [124] Per ciò, continuando l'opera della divina Madre, la loro mente *si trasmuta in una similitudine di mente divina*, come dice Leonardo. E, poiché la forza creatrice affluisce alle loro dita come la linfa alle gemme degli alberi incessantemente, essi creano con gioia.» [125]

Tutto il desiderio dell'artefice duro anelante ad ottenere quell'olimpico dono, tutta la sua invidia per quei colossali fabbri della Bellezza non mai stanchi e non mai dubitosi, tutta la sua sete di felicità e di gloria si

palesavano nell’accento con cui egli proferì le ultime parole. Di nuovo l’anima della moltitudine era in signoria del poeta, senza contrasto, tesa e vibrante come una sola corda fatta di mille corde, in cui ogni risonanza aveva un prolungamento incalcolabile. Risvegliavasi in lei il sentimento confuso di una verità ch’ella portava dentro oscurata e che il poeta le rivelava a un tratto in forma d’un messaggio inaudito. Ella non si sentiva più estranea in quel luogo sacro, ove una delle più splendide sorti umane aveva lasciato così larghe tracce di splendore; ma sentiva intorno a sé e sotto di sé vivere dall’ime basi la mole secolare come se le memorie, non più immobili nell’ombra del passato, vi circolassero a similitudine di aure libere in una foresta commossa. Ora, nella magica tregua che le davano le virtù della poesia e del sogno, ella sembrava ritrovare in sé stessa i segni indistruttibili delle primitive generazioni, quasi una vaga effigie dell’ascendenza remota, e riconoscere il suo diritto a un antico retaggio di cui fosse stata dispogliata: a quel retaggio che il messaggero le annunciava essere ancóra intatto e recuperabile. Ella provava l’ansia di chi sia per ripossedere una ricchezza perduta. E nella notte riscintillante pe’ balconi aperti, mentre già apparivano i rossi bagliori dell’incendio che stava per comprendere il bacino sottoposto, pareva diffusa l’aspettazione d’un ritorno predestinato.

Nel sonoro silenzio la voce solitaria giunse all’apogeo.

«Creare con gioia! È l’attributo della Divinità. Non è possibile imaginare al vertice dello spirito un atto più trionfale. Le parole stesse che lo significano hanno la splendidezza dell’aurora.

«E questi artefici creano con un mezzo che è per sé medesimo un mistero gioioso: col colore, che è l’ornamento del mondo; col colore, che sembra esser lo sforzo della materia per divenir luce. [126]

«E il novissimo senso musicale ch’essi hanno del colore fa sì che la lor creazione trascenda i limiti angusti dei simboli figurati e assuma l’alta virtù rivelatrice di un’infinita armonia.

«Mai come dinanzi alle loro ampie tele sinfoniali ci appare evidente la sentenza proferita da quel Vinci a cui la Verità balenò un giorno co’ suoi mille volti segreti: – *La musica non ha da essere chiamata altro che sorella della pittura.* – La lor pittura non è soltanto *una poesia muta* ma è anche una musica muta. Per ciò i più sottili ricercatori di rari simboli, coloro che più furon curiosi di segnare nella purezza di fronti meditative gli indizii di

un interno Universo, ci sembrano quasi aridi al paragone di questi grandi musici inconsapevoli. [127]

«Quando il Bonifacio, nella Parabola del ricco Epulone, intona su una nota di fuoco la più potente armonia di colore in cui siasi mai rivelata l'essenza di un'anima voluttuosa e superba, noi non interroghiamo il sire biondo che ascolta i suoni assiso tra le due cortigiane magnifiche i cui volti splendono come lampade di limpido elettro; ma, trapassando il simbolo materiale, ci abbandoniamo con ansia alla virtù evocatrice dei profondi accordi in cui il nostro spirito sembra oggi trovare il presentimento di non so qual sera grave di belle fatalità e d'oro autunnale su un porto quieto come un bacino d'olio odorifero ove una galera palpitante di orifiamme entrerà con uno strano silenzio come una farfalla crepuscolare nel calice venato di un gran fiore. [128]

«Non la vedremo noi veramente coi nostri occhi mortali, in qualche sera di gloria approdare al Palazzo dei Dogi?

«Non ci appare essa da un orizzonte profetico nell'Allegoria dell'Autunno che il Tintoretto ci offre come una superiore imagine creata del nostro sogno di ieri?

«Seduta su la sponda, in aspetto di deità, Venezia riceve l'anello dal giovine dio pampinifero disceso nell'acqua, mentre la Bellezza si libra nell'aria a volo con un serto di stelle per coronare l'alleanza meravigliosa. [129]

«Guardate il naviglio lontano! Sembra che rechi un annunzio. Guardate i fianchi della Donna simbolica! Sono capaci di portare il germe d'un mondo.»

Il vasto applauso scrosciante fu soverchiato dal clamore giovenile che salì come un turbine verso colui il quale faceva balenare agli occhi inquieti una così grande speranza, verso colui il quale mostrava una così lucida fede nel genio occulto della stirpe, nella virtù ascendente delle idealità trasmesse dai padri, nella sovrana dignità dello spirito, nel potere indistruttibile della Bellezza, in tutti gli alti valori dalla novissima barbarie tenuti a vile. I discepoli si protendevano verso il maestro con effusione di riconoscenza, con impeto d'amore; poiché il verbo ardente aveva acceso le loro anime come faci, eccitando il senso della vita sino alla febbre. In ciascuno d'essi riviveva la creatura di Giorgione, l'adolescente dalle belle piume bianche

nell’atto di avanzarsi verso l’immensa preda accolta; e sembrava in ciascuno d’essi infinitamente moltiplicata la potenza di gioire.

Il loro grido era così espressivo dell’interno tumulto, che l’animatore ne tremò a dentro e fu attraversato da un flutto subitaneo di tristezza pensando alla cenere di quel fuoco fugace, pensando ai crudeli risvegli del giorno venturo. Contro quali ostacoli aspri e ignobili doveva infrangersi quel terribile desiderio di vivere, quella violenta volontà di foggiare pel proprio fato le ali della Vittoria e di intendere tutte le energie dell’essere verso il grado sublime!

Ma la notte favoriva il delirio giovenile. Tutti i sogni di dominazione, di voluttà e di gloria che Venezia aveva cullati e poi soffocati nelle sue braccia di marmo, tutti risuscitavano dalle fondamenta del palagio, entravano per i veroni aperti, palpitavano come un popolo rivivente, sotto le enormi volute di quel cielo ricco e greve quale un pensile tesoro. La forza che per l’ampia volta e su l’alte pareti gonfiava le musculature dei numi dei re e degli eroi effigiati, la bellezza che nelle nudità delle iddie delle regine e delle meretrici effigiate fluiva come una musica visibile, la forza e la bellezza umane trasfigurate da secoli di arte si armonizzavano in un simulacro unico che gli ebri credevano avere innanzi agli occhi reale e respirante, eretto quivi dal poeta nuovo.

Esalavano essi la loro ebrietà nel grido verso colui che aveva offerto alle loro labbra sitibonde la coppa del suo vino. Tutti vedevano omai la fiamma inestinguibile a traverso il velo dell’acqua. Taluno già imaginava sé nell’atto di frangere le foglie del lauro per profumarsene le dita; e taluno già era deliberato di ritrovare in fondo a qualche canale taciturno l’antica spada e l’antico diadema.

Ora, nelle stanze del Museo attigue, Stelio Èffrena era rimasto solo con le statue, insofferente d’ogni altro contatto, bisognoso di raccogliersi e di sedare in sé quella insolita vibrazione per cui tutta la sua essenza eragli parsa diffusa e come dissipata a traverso l’anima innumerevole. Delle recenti parole non scorgeva egli traccia nella memoria; delle recenti imagini non scorgeva segno. Soltanto gli persisteva nel mezzo dello spirito quel «fiore del fuoco» [130] ch’egli aveva suscitato in gloria del primo Bonifacio e aveva colto con le sue stesse dita incombustibili per offerirlo alla donna promessa. Egli ripensava come in quell’attimo dell’offerta spontanea la

donna si fosse ritratta e nel luogo dello sguardo assente egli avesse trovato il sorriso indicatore. Sembrò che la nuvola dell'ebrezza, nel punto d'involarsi, si condensasse di nuovo in lui prendendo la forma vaga della creatura musicale e che questa tenendo il fiore del fuoco in un'attitudine dominatrice emergesse su l'agitazione interiore come sul tremolio incessante d'un mare d'estate. A celebrar quell'imagine gli giunsero dall'aula prossima le prime note della Sinfonia di Benedetto Marcello, il cui movimento fugato rivelava sùbito il carattere del grande stile.[131] Un'idea sonora, nitida e forte come una persona vivente, sviluppavasi secondo la misura della sua potenza. Ed egli riconobbe in quella musica la virtù di quel principio medesimo intorno a cui, come intorno a un tirso, egli aveva avvolto le ghirlande della sua poesia.

Allora il nome che già aveva risonato contro la corazza della nave nel silenzio e nell'ombra, quel nome che nell'immensa onda delle campane crepuscolari erasi perduto come una foglia sibillina, propose per lui all'orchestra le sue sillabe in guisa d'un tema nuovo che raccolsero gli archi. I violini, le viole, i violoncelli lo cantarono a gara; gli squilli improvvisi delle trombe eroiche lo esaltarono; infine tutto il quartetto lo lanciò con un impeto concorde nel cielo della gioia ove più tardi doveva brillare la corona di stelle offerta ad Arianna da Afrodite d'oro.[132]

Nella pausa, Stelio provò uno smarrimento singolare, quasi uno stupor religioso davanti a quell'annunziazione. Egli comprese quanto valesse per lui, in quell'inestimabile momento lirico, il ritrovarsi solo tra simulacri candidi e muti. Un lembo del medesimo mistero che sotto il fianco della nave munita egli aveva sfiorato come si sfiora un velo fuggitivo, pareva ora ondeggiargli su le ciglia in quella stanza deserta che pure era tanto vicina alla moltitudine umana. – Tace così, sul lido, presso il flutto, una conca marina. – Egli credeva sentire anche una volta, come già in qualche altra ora straordinaria del suo viaggio, la presenza del suo fato che stesse per dare al suo essere un nuovo impulso e per suscitarvi forse una volontà meravigliosa. E, considerando la mediocrità delle mille sorti oscure che pendevano su le teste della folla intente alle apparizioni della vita ideale, egli si compiacque di poter adorare in disparte quella fausta figura demoniaca che veniva a visitarlo quivi segretamente per recargli nel nome d'un'amante incognita un dono involuto.[133]

Trasalì, allo scoppio delle voci umane che salutavano con un'acclamazione trionfale il dio invitto.

Viva il forte, viva il grande… [134]

L'aula profonda rimbombò come un vasto timpano percosso; e il rimbombo si dilatò per la Scala dei Censori, per la Scala d'Oro, per gli anditi, per gli atrii, per i vestiboli, per le logge, sino ai Pozzi, sino alle fondamenta del palagio, come un tuono d'allegrezza tonante nella notte serena.

Viva il forte, viva il grande
Vincitor dell'Indie dome!

Veramente pareva che il Coro salutasse l'apparizione del dio magnifico evocato dal poeta su la Città anadiomene. Pareva che i lembi delle sue porpore fremessero in quelle note vocali come fiamme in canne di cristallo. L'imagine vivente ondeggiava sospesa su la folla che la nutriva del suo proprio sogno.

Viva il forte, viva il grande…

Nell'impetuoso movimento fugato i bassi, i contralti, i soprani ripetevano l'acclamazione frenetica all'Immortale dai mille nomi e dai mille serti «nato su letti ineffabili», «simile a un giovine nella prima adolescenza». [135] Tutta l'antica ebrietà dionisiaca pareva risorgere e diffondersi da quel Coro divino. La pienezza e la freschezza della vita nel sorriso di Lieo, di colui che scioglie dagli affanni il cuore degli uomini, vi si esprimevano con un getto luminoso di gioia. Le faci inestinguibili delle Bassaridi vi fiammeggiavano e vi crepitavano. Come nell'inno orfico, un riflesso d'incendio vi illuminava la fronte giovenile coronata dai capelli cerulei. «Quando lo splendor del fuoco invase tutta la terra, egli solo incatenò i turbini striduli della fiamma.» Come nell'inno omerico, vi palpitava il grembo sterile del mare, vi echeggiava la percossa misurata dei remi numerosi che spingevano la nave ben construtta verso le terre ignote. Il Florido, il Fruttifero, il Rimedio visibile ai mortali, il Fior sacro, l'Amico

del piacere, Dioniso liberatore riappariva d'improvviso in conspetto degli uomini su le ali del canto, per essi coronava di felicità quell'ora notturna come un calice colmo, ad essi poneva innanzi novellamente tutti i beni sensibili della vita. [136]

Il canto cresceva di forza; le voci si fondevano nell'impeto. L'inno celebrava il domator delle tigri, delle pantere, dei leoni e delle linci. Le Menadi parevano gridar quivi, col capo riverso indietro, con le chiome effuse, con le vesti discinte, percotendo i cembali, agitando i crotali: – Evoè!

Ma ecco dalla sonorità eroica sorgere a un tratto un largo ritmo pastorale evocante il Bacco Tebano dalla pura fronte cinta di soavi pensieri:

Quel che all'olmo la vite in stretto nodo
Pronuba accoppia, e i pampini feconda… [137]

Due sole voci in successione di seste [138] cantavano le nozze arboree, il verde maritaggio, i vincoli flessuosi. L'imagine del naviglio lagunare carico di grappoli come il tino che sta per essere premuto, già creata dalla parola del poeta, passò di nuovo negli occhi della moltitudine. E parve che il canto compisse di nuovo il prodigio del quale fu testimone il prudente pilota Medeide. [139] «Ed ecco un vin dolce e aulentissimo fluì per il negro e veloce naviglio… Ed ecco fino in sommo della vela una vite si svolse; e ne pendevano innumerabili grappoli. E un'edera cupa s'attorceva all'antenna, ed era coperta di fiori; e bei frutti vi nascevano. E tutti gli scalmi dei remi avevano ghirlande…»

Lo spirito della fuga passava allora nell'orchestra, vi si alleggeriva in belle volute, mentre le voci battevano su la trama orchestrale in percussione simultanea. E, come un agile tirso brandito sopra la torma bacchica, una voce sola di nuovo levò la melodia nuziale in cui rideva la grazia del coniugio agreste.

Viva dell'olmo
E della vite
L'almo fecondo
Sostenitor! [140]

Le voci sole davano così imagine di Tìadi alzate che movessero mollemente tra i fumi dell'ebrezza i loro tirsi ornati di corimbi e di pampini, vestite di lunghe vesti crocee, accese in volto e palpitanti come le donne di Paolo [141] che s'inclinavano dai balaustri aerei a bevere il canto.

Ma l'acclamazione eroica risorse con una veemenza finale. Il volto del dio conquistatore ribalenò tra le faci agitate freneticamente. Le voci e l'orchestra all'unisono tonarono in un supremo impeto di giubilo, verso la smisurata chimera occhiuta, sotto il pensile tesoro di quel cielo, in quella cerchia di rosse triremi e di torri munite e di teorie trionfali. [142]

Viva dell'Indie,
Viva de' mari,
Viva de' mostri
Il domator! [143]

Stelio Èffrena era venuto su la soglia; per mezzo alla calca che si apriva era penetrato nell'aula; era rimasto in piedi vicino a un fianco del palco occupato dall'orchestra e dai cantori. Egli cercava con gli occhi inquieti la Foscarina presso la sfera celeste, ma senza incontrarla. Il capo della musa tragica non più si ergeva nell'orbe delle costellazioni. – Dov'era ella? Dove s'era ritratta? Era egli veduto da lei senza vederla? – Un'ansietà confusa lo turbava; e le visioni del vespero su le acque gli risorgevano nello spirito confuse, accompagnate dalle parole dell'ultima promessa. Nel guardare i balconi aperti, egli pensò che forse ella era uscita all'aria notturna e che reclinata forse contro la ringhiera ella sentiva passare le onde della musica su la sua nuca gelida godendone come di brividi comunicati da baci tenaci.

Ma l'aspettazione della voce rivelatrice soverchiò in lui ogni altra cura, abolì ogni altra ansietà. Egli s'accorse, d'improvviso, che un silenzio profondo s'era fatto nell'aula, come nell'istante in cui egli aveva dischiuso le labbra a proferire la prima sillaba. Come in quell'istante, il mostro efimero e versatile dai mille volti umani pareva tendersi mutamente e farsi vacuo per ricevere un'anima nuova.

Egli udì intorno a sé qualcuno bisbigliare il nome di Donatella Arvale. Volse gli occhi al palco, di là dai violoncelli che formavano una siepe bruna. La cantatrice rimaneva invisibile, nascosta nella selva delicata e

fremente ond’era per salire l’armonia dolorosa che doveva accompagnare la lamentazione d’Arianna.

Un preludio di violini salì allora nel silenzio favorevole. Le viole e i violoncelli [144] unirono a quel ploro supplice un sospiro più profondo. Non era, dopo il flauto frigio e il crotalo berecintio, dopo gli stromenti orgiaci i cui suoni turbano la ragione ed incitano al delirio, non era l’augusta lira dorica, grave e soave, armonico fulcro del canto? Tale dal Ditirambo strepitoso la natività del Drama. La grande metamorfosi del rito dionisiaco – la frenesia della festa sacra convertita nel creatore entusiasmo del tragedo – pareva figurata in quella vicenda musicale. Il soffio igneo del dio tracio aveva dato vita a una forma sublime dell’Arte. La corona e il tripode, decretati in premio alla vittoria del poeta, avevano sostituito il capro lascivo e il canestro di fichi attici. Eschilo, custode di una vigna, era stato visitato dal dio che avevagli infuso il suo spirito di fiamma. Sul fianco dell’Acropoli, presso il santuario di Dioniso, era sorto un teatro di marmo capace di contenere il popolo eletto.

Così, d’improvviso, nell’interno mondo dell’animatore si schiudevano le vie dei secoli prolungandosi per le lontananze dei misteri primitivi. Quella forma dell’Arte, a cui tendeva ora lo sforzo del suo genio attratto dalle aspirazioni oscure delle moltitudini umane, gli appariva nella santità delle sue origini. [145] Il divino dolore di Arianna, saliente come un grido melodioso fuor del Tiaso [146] furibondo, faceva sussultare anche una volta l’opera ch’egli nutriva entro di sé informe ma già vitale. Egli cercò di nuovo con gli occhi su l’orbe delle costellazioni la musa dalla voce divulgatrice. Poiché non la scorse, tornò con gli occhi alla selva degli stromenti onde saliva il gemito.

Allora, di tra gli archi sottili che brillavano come lunghi plettri alzandosi e abbassandosi su le corde con moto alterno, sorse la cantatrice eretta come uno stelo e un poco ondeggiò come uno stelo su l’armonia sommessa. La giovinezza del suo corpo agile e robusto pareva risplendere a traverso il tessuto del suo vestimento come una fiamma a traverso la tenuità di un avorio polito. Alzandosi e abbassandosi intorno alla bianca persona, gli archi parevano trarre la nota dalla musica occulta che era in lei. Quando le sue labbra si incurvarono, Stelio conobbe la purità e la forza della voce non anche modulata, quasi che egli avesse dinanzi agli occhi una statua di cristallo per entro a cui vedesse ascendere la vena d’una fonte viva.

Come mai puoi
Vedermi piangere…

La melodia dell'antico amore e dell'antico dolore fluì da quelle labbra con una espressione così pura e così forte che subitamente per l'anima innumerevole si convertì in una misteriosa felicità. Era quello forse il divino pianto della Minoide [147] protesa invano le braccia deluse, dalla riva di Nasso deserta, verso l'Ospite flavo? La favola vaniva, l'inganno del tempo era abolito. [148] L'eterno amore e l'eterno dolore degli iddii e degli uomini si esalavano nella voce sovrana. Il rammarico inutile d'ogni gioia perduta, l'ultimo richiamo dietro ogni bene fuggitivo, l'implorazione suprema verso ogni vela che dilegui nei mari, verso ogni sole che si celi nei monti, e il desiderio implacabile e la promessa della morte passavano nell'alto canto solitario trasmutati per la virtù dell'Arte in essenze sublimi che l'anima poteva ricevere senza soffrire. Le singole parole vi si discioglievano, vi smarrivano ogni significanza, vi si cangiavano in note d'amore e di dolore indefinitamente rivelatrici. Come un cerchio che sia chiuso e che pur si dilati di continuo col palpito medesimo della vita universa, la melodia aveva circompresa l'anima innumerevole che si dilatava con essa in una immensa felicità. Per gli aperti balconi, nella calma perfetta della notte autunnale, il fascino si spandeva su le acque torpide, saliva alle stelle vigilanti, oltre gli alberi immobili dei navigli, oltre le torri sacre abitate dai bronzi [149] ora muti. Negli interludii, la cantatrice chinava il capo giovenile, pareva rimanere esanime come un simulacro, bianca nella selva degli stromenti, tra il moto alterno dei lunghi plettri, [150] forse inconsapevole del mondo che il suo canto in qualche attimo aveva trasfigurato.

Disceso nel cortile celatamente, per sottrarsi alla curiosità importuna, Stelio Èffrena s'era rifugiato in un lembo di ombra; e spiava di là se non apparissero tra la calca in cima alla Scala dei Giganti le due donne, l'attrice e la cantatrice, che dovevano convenire al pozzo.

Egli sentiva la sua aspettazione farsi d'attimo in attimo più ansiosa, mentre gli giungeva il grido immenso che levavasi intorno alle mura esterne del palagio perdendosi nel cielo rischiarato da un riflesso d'incendio. Una gioia quasi terribile pareva propagarsi nella notte, su la Città anadiomene. Pareva che un respiro veemente fosse venuto d'improvviso a dilatare i petti

angusti e che una sovrabbondanza di vita sensuale gonfiasse le arterie degli uomini. La ripresa del Coro bacchico, celebrante la corona di stelle cinta da Afrodite al capo oblioso di Arianna,[151] quell'alto inno di gloria seguito dal supremo clamore orgiaco del Tiaso, aveva suscitato il grido della folla addensata sul Molo, sotto i balconi aperti. Nell'elevazione finale, unisona, su la parola «Viva!» al Coro delle Menadi, dei Satiri e degli Egipani[152] aveva risposto il coro popolare come un'eco formidabile nel bacino di San Marco. Ed era parso che in quel punto il delirio dionisiaco, memore delle antiche selve arse nelle notti sacre, avesse dato il segnale dell'incendio in cui doveva risplendere ultimamente la bellezza di Venezia.

Il sogno di Paris Eglano[153] balenò al desiderio di Stelio: – lo spettacolo delle fiamme portentose offerto all'amore sul letto galleggiante. L'imagine di Donatella Arvale persisteva nelle sue pupille: – l'agile persona giovenile, dalle reni falcate e possenti, fuor della selva sonora, tra il moto alterno dei plettri che parevan trarre la nota dalla musica occulta ch'era in lei. Ed egli, con una strana angoscia su cui passava quasi un'ombra di orrore, evocò l'imagine dell'altra:[154] – avvelenata dall'arte, carica di sapere voluttuoso, col gusto della maturità e della corruzione nella bocca eloquente, con l'aridezza della vana febbre nelle mani che avevano spremuto il succo dei frutti ingannevoli, con i vestigi di cento maschere sul viso che aveva simulato il furore delle passioni mortali. In quella notte alfine, dopo il lungo desiderio intermesso, egli doveva ricevere il dono di quel corpo non più giovine, ammollito da tutte le carezze e rimasto ancóra sconosciuto per lui. Come aveva egli palpitato e tremato, pur dianzi, al fianco della donna taciturna, navigando verso la città bella, su l'acqua che pareva per entrambi scorrere in una clessidra spaventosa! Ah, perché ora ella gli veniva incontro accompagnata dall'altra tentatrice? Perché poneva ella accanto alla sua sapienza disperata il puro splendore di quella giovinezza?

Con un palpito profondo, egli scorse in sommo della scala marmorea al lume delle fiaccole fumide la figura della Foscarina così stretta a quella di Donatella Arvale, nella ressa, che l'una si confondeva con l'altra in un medesimo biancheggiare. Le seguì con lo sguardo giù per i gradini, sospeso come se elle ad ogni tratto ponessero il piede sul margine di un abisso. L'ignota in quelle brevi ore aveva già vissuto entro di lui una vita fittiva così intensa che, vedendola avvicinarsi, egli provava un turbamento non dissimile a quello che avrebbe provato vedendosi d'improvviso venire

incontro l’incarnazione spirante d’una delle creature ideali gènite dalla sua arte.

Ella discendeva con lentezza, nell’onda umana che il suo canto aveva sollevato per alcuni attimi al vertice della felicità. Dietro di lei, il Palazzo dei Dogi attraversato da larghi chiarori e da confusi strepiti dava imagine d’uno di quei risvegli favolosi che di repente trasfigurano nelle foreste le reggie inaccessibili ove qualche chioma regale cresceva sola nei secoli nutrita dal silenzio come un salice eterno su un fiume letèo. I due Giganti custodi rosseggiavano al rossor delle faci; la cuspide della Porta Dorata brillava di fiammelle; di là dall’ala settentrionale le cinque cupole della Basilica regnavano nel cielo come vaste mitre tempestate di crisòliti.[155] E l’immenso clamore saliva saliva per l’adunazione dei marmi, gagliardo come il mugghio della procella contro le muraglie di Malamocco.

In tale tumulto di festa inaudito, in tal contrasto d’insolite apparenze, Stelio Èffrena vedeva venire al suo desiderio le due tentatrici, entrambe escite dalla folla come dall’amplesso d’un mostro. Straordinarie promiscuità gli fingeva il desiderio, le quali egli credeva potessero avverarsi con la facilità dei sogni e con la solennità delle cerimonie liturgiche. Egli pensò che Perdita gli conducesse innanzi quella magnifica preda per un fine recondito di bellezza, per qualche alta opera vitale di cui volesse ella medesima esser l’artefice con lui. Egli pensò che Perdita gli avrebbe parlato nella notte stupende parole. E gli ripassò su lo spirito la malinconia indefinibile ch’egli aveva provato nel chinarsi sul margine di bronzo a guardare in quel cupo specchio interiore il riflesso delle stelle; e s’aspettò un evento il quale movesse, nell’ultima profondità del suo essere, quell’anima segreta che a simiglianza di quello specchio d’acqua rimaneva immota estranea ed intangibile. Dall’accelerazione vertiginosa dei suoi pensieri comprese ch’egli trovavasi nello stato di grazia, nell’imminenza di quel divino delirio che soltanto potevano dargli le virtù della laguna. E dall’ombra andò incontro alle due donne, con un presentimento inebriante.

– Oh, Èffrena, – disse la Foscarina, giungendo al pozzo – non speravo più di trovarvi qui. Abbiamo indugiato molto, è vero? Ma siamo rimaste prese nella folla, senza scampo…

Soggiunse, sorridendo, volgendosi alla compagna:

– Donatella, ecco il Maestro del Fuoco.

Senza parlare, ma sorridendo, Donatella Arvale rispose al profondo inchino di Stelio.

Soggiunse la Foscarina traendola seco:

– Bisogna che andiamo in cerca della gondola. Ci aspetta al Ponte della Paglia. Venite con noi, Èffrena? Bisogna profittare del momento. La folla si precipita verso la Piazzetta. La Regina esce dalla Porta della Carta. [156]

Un lungo grido concorde salutò l'apparizione della Regina bionda e perlata in cima alla Scala dove un tempo il Doge eletto riceveva l'insegna ducale alla presenza del popolo. Anche una volta il nome del bianco fiore stellare e della perla purissima fu ripetuto agli echi del marmo. [157] Folgori di gioia crepitarono nel cielo. Mille colombe ardenti s'involarono dai pinnacoli di San Marco, messaggere del Fuoco.

– L'Epifania del Fuoco! – esclamò la Foscarina, uscendo sul Molo, dinanzi allo spettacolo allucinante.

E al suo fianco Donatella Arvale e Stelio Èffrena si arrestarono, attoniti; e si guardarono con gli occhi abbagliati. E i loro volti splendevano accesi dai riflessi, come se fossero chini su una fornace o su un cratere.

Tutte le apparenze innumerevoli del Fuoco volatile e versicolore si spandevano pel firmamento, strisciavano su l'acqua, si avvolgevano alle antenne delle navi, inghirlandavano le cupole e le torri, ornavano le trabeazioni, fasciavano le statue, gemmavano i capitelli, arricchivano ogni linea, trasfiguravano ogni aspetto delle architetture sacre e profane nella cui chiostra il bacino profondo era come uno specchio malioso che moltiplicava le meraviglie. Attoniti gli occhi non più distinguevano i confini e le qualità degli elementi ma erano illusi da una visione mobile e smisurata ove tutte le forme vivevano d'una vita lucida e fluida, sospese in un etere vibrante; così che le snelle prore ricurve su l'acqua e le miriadi di colombe d'oro pel cielo sembravano gareggiar di leggerezza nel volo consimile e attingere le sommità degli edifizii immateriali. Era veramente un tempio edificato dai genii alacri del Fuoco quello che nel crepuscolo era parso un argenteo palagio nettunio construtto a similitudine delle tortili forme marine. Era veramente, ingigantita, una di quelle dimore labirintee fondata sul ferro degli alari, alle cui cento porte appaiono i presagi bifronti e fanno gesti ambigui alla vergine che spia; era, ingigantita, una di quelle fragili reggie vermiglie alle cui mille finestre s'affacciano per un istante le principesse salamandre e ridono voluttuosamente al poeta che medita. [158] Rosea come una luna occidua raggiava su la triplice loggia contigua la sfera della Fortuna [159] portata dagli òmeri degli Atlanti; e nasceva dal suo riflesso un

ciclo di satelliti. Dalla riva, da San Giorgio, dalla Giudecca, con un crepitio continuo, fasci ignei di steli convergevano all'alto e vi si schiudevano in rose, in gigli, in palme, in paradisiaci fiori, formando un giardino aereo che struggevasi e rinnovellavasi di continuo con fioriture sempre più ricche e strane. Era come una vicenda rapida di primavere e di autunni superni. Una immensa pioggia favillante di petali e di frondi cadeva dalle dissoluzioni celesti e avvolgeva tutte le cose nel suo tremolio d'oro. Scorgevasi lungi, verso la laguna, per entro gli squarci che s'aprivano in quel folto, avanzarsi una flotta pavesata: una torma di galere simiglianti forse a quelle che navigano nel sogno del lussurioso dormente il suo ultimo sonno in un letto pregno di profumi mortali. Come quelle, forse, esse portavano cordami composti con le capellature rattorte delle schiave predate nei paesi di conquista, tuttavia stillanti d'olio soave; come quelle, avevano le stive cariche di mitra, di spicanardo, di belzuino, di eleomele, di cinnamomo, di tutti gli aromati, e di sandalo, di cedro, di terebinto, di tutti i legni odoriferi in varii strati. [160] Gli indescrivibili colori delle vampe, ond'esse apparivano pavesate, evocavano i profumi e le spezie. Azzurre, verdi, glauche, crocee, violacee, di mescolanze indistinte, le vampe sembravano sprigionarsi da un incendio interiore e colorarsi di sconosciute sublimazioni. Non altrimenti avvamparono forse, negli antichi furori del saccheggio, i riposti serbatoi d'essenze destinati a macerar le spose dei principi sirii. Or così, nell'acqua cosparsa delle materie fuse che gemevano per le carene, la flotta magnifica e perduta s'avanzava verso il bacino lentamente, quasi fossero ebri sogni i suoi piloti e la conducessero a consumarsi, in conspetto del Leone stilite, come una gigantesca pira votiva da cui dovesse l'anima di Venezia restar profumata e stupefatta per l'eternità.

– L'Epifania del Fuoco! Quale impreveduto comento alla vostra poesia, Èffrena! La Città di Vita risponde con un prodigio al vostro atto di adorazione. Ella arde tutta, a traverso il suo velo d'acqua. Non siete pago? Guardate! Milioni di melagrane d'oro pendono ovunque.

L'attrice sorrideva, col volto rischiarato dalla festa. Ella sembrava tenuta da quell'allegrezza singolare che era ben nota a Stelio e che, per una specie di stridore sordo, gli dava imagine d'una casa chiusa e profonda ove d'improvviso mani violente aprissero tutte le porte e tutte le finestre su i cardini corrosi.

– Bisogna lodare Arianna – egli disse – per aver portata a questa armonia la nota più alta.

Egli non aveva proferito quelle parole se non per indurre la cantatrice a parlare, se non pel desiderio di conoscere qual fosse il timbro di quella voce discesa dall'elevazione del canto. Ma la sua lode si perse nel clamore iterato della folla che rigurgitò sul Molo e rese impossibile ogni indugio. Dalla riva egli aiutò le due amiche a discendere nella gondola; quindi sedette presso ai loro ginocchi, su lo sgabello. E la lunga prua dentata penetrò nell'incantesimo, scintillando.

– Al rio Marin, pel Canalazzo – ordinò la Foscarina al rematore. – Sapete, Èffrena? Avremo a cena qualcuno dei vostri migliori amici: Francesco de Lizo, Daniele Glàuro, il principe Hoditz, Antimo della Bella, Fabio Molza, Baldassare Stampa…

– Avremo dunque un convito – interruppe Stelio.

– Ahimè, non quello di Cana!

– Ma non ci sarà dunque Lady Myrta coi suoi veltri paoleschi? [161]

– Certo, Lady Myrta non mancherà. L'avete vista nella Sala? Era in una delle prime file, perduta in voi.

Poiché parlando si guardavano negli occhi, l'una e l'altro furono invasi da un turbamento subitaneo. E il ricordo della pienissima ora crepuscolare ch'essi avevano vissuta, su l'acqua medesima solcata da quel medesimo remo, riempì i loro cuori come un flutto di sangue torbido; e li sorprese un rapido ritorno di quell'angoscia che avevano provata entrambi nel punto di lasciar dietro di loro il silenzio dell'estuario già in signoria dell'ombra e della morte. E le loro labbra ripugnarono alle vane parole ingannevoli; e le loro anime si sottrassero allo sforzo di inclinarsi per prudenza verso quegli ornamenti passeggeri della vita di festa, cui elle non potevan riconoscere ora alcun pregio assorte nel considerare le strane figure che sorgevano dalle lor profondità con aspetti non mai veduti di mostruosa ricchezza, a simiglianza di quelle adunazioni tesauriche che gli sprazzi di luce scoprivano per entro all'acqua notturna.

Ma, poiché tacquero come quando erano per avvicinarsi al vascello dalla bandiera calante, sentirono più grave sul loro silenzio la presenza della creatura musicale come allora avevan sentito il suo nome; e quella gravezza a poco a poco divenne quasi intollerabile. Pur tuttavia a Stelio, che le era presso i ginocchi, ella appariva discosta, come dianzi nella selva degli

stromenti: discosta e inconsapevole come dianzi nella felicità del canto. Ella non aveva ancóra parlato!

Sol per udirla parlare, Stelio le chiese quasi timido:

– Rimarrete ancóra qualche tempo a Venezia?

Egli aveva cercato le parole da rivolgerle; e tutte quelle venutegli a fior delle labbra lo avevano turbato, gli erano parse piene di significati ambigui, troppo vive, insidiose, capaci di fecondazioni incalcolabili, come le ignote semenze da cui nascono le mille radici. Ed eragli parso che nessuna di quelle potesse anche essere udita da Perdita senza che l'amore di lei ne rimanesse più triste.

Soltanto dopo aver proferita la domanda semplice e usuale egli s'accorse che pur in questa poteva celarsi un infinito di desiderio e di speranza.

– Dovrò partire domani – rispose Donatella Arvale. – Già non dovrei esser qui.

La sua voce, tanto limpida e forte nelle altezze del canto, era piana, sobria, come soffusa d'una tenue opacità, suggerendo l'imagine del più prezioso metallo avvolto nel più delicato velluto. La sua risposta breve evocava un luogo di supplizio ov'ella dovesse tornare per sottomettersi a una tortura ben nota. Una volontà dolorosa, come un ferro temprato nelle lacrime, scintillò a traverso il velo della sua bellezza giovenile.

– Domani! – esclamò Stelio mostrando il suo rammarico sincero. – Avete udito, signora?

– Lo so – disse la Foscarina prendendo la mano di Donatella con un atto dolce – lo so; ed è una grande tristezza per me il vederla partire. Ma ella non può rimaner troppo tempo lontana dal padre. Voi forse ignorate ancóra…

– Che? – domandò Stelio, vivacemente. – È malato? È dunque vero che Lorenzo Arvale è malato?

– No, è stanco – rispose la Foscarina toccandosi la fronte con un gesto forse involontario in cui Stelio vide l'orribile minaccia sospesa sul genio di quell'artefice ch'era parso fecondo e infaticabile come un maestro antico, come un Della Robbia o un Verrocchio. – È solamente stanco… solamente stanco… Ha bisogno di riposo e di balsami. E il canto di sua figlia è per lui un balsamo senza pari. Non avete fede anche voi, Èffrena, nelle virtù mediche della musica?

– Certo – egli rispose – Arianna ha un dono divino, per cui il suo potere trascende ogni limite.

Il nome di Arianna gli veniva spontaneo alle labbra per indicare la cantatrice quale egli la vedeva; poiché sembravagli di non poter far precedere il nome vero della fanciulla dall'appellativo ordinario che impongono le consuetudini mondane. Egli la vedeva integra e singolare, libera dai piccoli legami del costume, vivente d'una vita propria e circonscritta, simile a un'alta opera su cui lo stile abbia impresso il suo suggello inviolabile. Egli la vedeva isolata, come quelle figure che risaltano per un contorno approfondito e netto, estranea alla vita comune, fissa in un suo pensiero segretissimo; e provava già, dinanzi all'intensità di quel raccoglimento, una specie di appassionata impazienza non dissimile a quella dell'uomo curioso dinanzi a una chiusura ermetica che lo tenti.

– Arianna aveva per le sue pene il dono dell'oblio – ella disse – che a me manca.

Un'amarezza forse involontaria tingeva le sue parole; in cui parve a Stelio di scoprire l'indizio d'una aspirazione verso una vita meno oppressa dal dolore inutile. Egli divinò in lei, per un rapido intuito, lo sdegno contro la schiavitù, l'orrore del sacrificio a cui pareva costringersi, il desiderio veemente di elevarsi verso la gioia, e l'attitudine ad esser tesa come un bell'arco da una mano forte che sapesse armarsene per un'alta conquista. Divinò ch'ella non aveva omai più speranza per la salvezza del padre e ch'ella si doleva di non essere omai se non la custode di un focolare estinto, di una cenere senza faville. E l'imagine del grande artefice fulminato gli apparve non quale era, poiché egli non ne aveva mai conosciuta la larva caduca, ma quale glie la fingevano le idee di bellezza espresse dal genio di lui nel marmo e nel bronzo duraturi. Ed egli la guardò fissamente, con un'angoscia di terrore più gelida di quella che inspirano i più atroci aspetti della morte. E tutta la sua forza e tutto il suo orgoglio e tutti i suoi desiderii parvero risonare in lui come un fascio d'armi squassato da una mano minacciosa; e non vi fu fibra che in lui non ne tremasse.

Allora la Foscarina sollevò quel drappo funebre che a un tratto aveva mutato la gondola in una bara, tra gli splendori della festa.

– Guardate là, Èffrena, – disse ella accennando al balcone della casa di Desdemona – la bella Nineta che riceve l'omaggio della Serenata, tra la sua scimmia e la sua cagnolina.

– Ah, la bella Nineta! – esclamò Stelio scotendo da sé il pensiero tristo, inchinandosi verso il balcone ridente, mandando con una vivacità cordiale il suo saluto alla piccola donna che ascoltava i musici illuminata da due candelabri d'argento ai cui viticci erano appese le ghirlande delle ultime rose. – Non l'avevo ancóra riveduta. Ella è il più dolce e il più grazioso animale ch'io mi conosca. Che fortuna ebbe quel caro Hoditz quando la scoprì dietro il coperchio d'un arpicordo, mentre rovistava una bottega d'anticaglie a San Samuele.[162] Due fortune in un giorno: la bella Nineta e un coperchio dipinto dal Pordenone. Da quel giorno l'armonia della sua vita fu piena. Come vorrei che voi entraste nel suo nido! Avreste un esempio veramente mirabile di ciò che io vi diceva oggi, al tramonto. Ecco un uomo che, obbedendo al suo gusto nativo della tenuità, ha saputo comporsi con un'arte minuziosa la sua favoletta in cui vive beato come il suo avo moravo nell'Arcadia di Rosswald. Ah, quante squisite cose io so di lui!

Una larga peota,[163] ornata di lanterne variopinte, carica di musici e di cantori, stava ferma sotto la casa di Desdemona. La canzone antica della gioventù breve e della bellezza passeggera saliva dolcemente verso la piccola donna che ascoltava sorridendo del suo sorriso infantile tra la sua scimmia e la sua cagnolina, come in una stampa di Pietro Longhi.

Do beni vu ghavé,
Beleza e zoventù;
Co i va no i torna più,
Nina mia cara…

– Non vi sembra che sia questa la vera anima di Venezia e che quella da voi figurata alla folla non sia se non la vostra, Èffrena? – disse la Foscarina dondolando un poco il capo nel ritmo della molle melodia che fluiva per tutto il Canal Grande ripetuta in lontananza dalle altre barche canore.

– No, non è questa – rispose Stelio. – È dentro di noi, vagante come una farfalla volubile su per la superficie della nostra anima profonda, un'animula, un esiguo spirito giocoso che spesso ci seduce e ci persuade a inclinarci verso i piaceri blandi e mediocri, verso i passatempi puerili, verso le musiche facili. Quest'animula vagula è pur nelle nature più gravi e più violente, come quel *clown* addetto alla persona di Othello;[164] e talvolta inganna il giudizio. Voi udite ora canterellare su le chitarre l'animula di

Venezia; ma l’anima vera non si discopre se non nel silenzio e più terribilmente – siatene certa – nella piena estate, di mezzogiorno, come il gran Pan. [165] Pur tuttavia, là, sul bacino di San Marco, dianzi, io credeva che voi l’aveste sentita per qualche attimo vibrare nell’immenso incendio. Voi dimenticate Giorgione per la Rosalba!

Intorno alla peota canora s’assembravano i battelli pieni di donne languide che si piegavano verso la musica con attitudini d’abbandono come sul punto di venir meno fra braccia invisibili. E, intorno a quella voluttà accolta, le lanterne rispecchiate dall’acqua tremolavano come una fiorita di luminose ninfee multicolori.

Se lassaré passar
La bela e fresca età,
Un zorno i ve dirà
Vechia maura;
E bramaré, ma invan,
Quel che ghavevi in man
Co avé lassà scampar
La congiontura.

Era veramente la canzone delle ultime rose che s’appassivano tra i viticci dei candelabri. Evocava nell’anima di Perdita il corteo dell’Estate defunta, l’involucro opalino in cui Stelio aveva chiuso il dolce cadavere vestito di oro. [166] Ella vedeva l’imagine di sé a traverso il vetro suggellato dal Maestro del Fuoco, in fondo alla laguna, su la prateria d’alghe. Un gelo improvviso le occupò tutte le membra; di nuovo la strinsero l’orrore e il disgusto del suo corpo non più giovine. E ricordando la promessa recente, pensando che l’amato avrebbe potuto in quella notte medesima chiederle l’adempimento, di nuovo ella si contrasse tutta nel fremito di un pudore doloroso, misto di paura e d’orgoglio. I suoi occhi esperti e disperati percorsero la persona che le stava al fianco, la ricercarono, la penetrarono, ne sentirono la forza occulta ma certa, la freschezza intatta, la sanità pura, e quella indefinita virtù d’amore che tramandano come un aroma i corpi casti delle vergini quando hanno attinto la perfezione del lor fiorire. Le parve di riconoscere l’affinità segreta che già correva tra quella creatura e l’animatore; le parve d’indovinare le parole ch’egli le rivolgeva in silenzio. Un’angoscia atroce la

morse nel mezzo del petto, intollerabile, così che le sue dita convulse si aggrapparono alla corda nera del bracciale con un gesto involontario e s'udì stridere il piccolo grifo [167] di metallo che la reggeva.

Non sfuggì a Stelio quel gesto, vigilando egli inquieto. Comprese quell'angoscia estrema e la patì acutissima egli medesimo per qualche attimo ma commista a una impazienza quasi irosa poiché essa attraversava e interrompeva come un grido distruttore una finzione di vita trascendente ch'egli stava componendo in sé per conciliare il contrasto, per conquidere quella forza nuova che gli si presentava come un arco da tendere e per non perdere il sapore di quella maturità che la vita aveva impregnata di tutte le sue essenze, il beneficio di quell'attenzione e di quella fede appassionate da cui il suo intelletto era acuito come da un farmaco incensivo [168] e il suo orgoglio era nutrito come da una continua lode. «Ah Perdita,» egli pensava «perché dal fermento dei vostri innumerevoli amori umani non s'è sprigionato un puro spirito d'amore più che umano? Ah, perché ho io voluto finalmente vincervi col mio desiderio, se bene sappia che è troppo tardi, e perché lasciate voi che io legga nei vostri occhi la certezza del prossimo dono tra un flutto di dubbii che non più varranno a risollevare il divieto abolito? Ben conoscendo entrambi che in quel divieto era tutta la nobiltà della nostra lunga comunione, noi non abbiamo saputo preservarlo; e cederemo ciecamente nell'ultima ora al comando di una torbida voce notturna. Pur dianzi, quando il vostro capo s'alzava nell'orbe delle costellazioni, io non ho più veduto in voi l'amante carnale ma la musa divulgatrice della mia poesia; e tutta la gratitudine della mia anima è venuta a voi per la promessa della gloria, non per la promessa del piacere. [169] Non avete voi compreso come sempre? Con una meravigliosa invenzione, come sempre, non avete voi condotto pel raggio del vostro sorriso il mio desiderio verso una giovinezza splendente che voi mi avevate eletta e riserbata? Discendendo insieme a quella per la grande scala e venendo verso di me, non avevate voi l'aspetto di chi porta un dono o un annunzio inatteso? Non inatteso forse, Perdita, non inatteso; perché qualche straordinario atto io mi attendeva dalla vostra sapienza infinita…»

– Com'è felice la bella Nineta tra la sua scimmia e la sua cagnolina! – sospirò la donna disperata volgendo indietro il capo verso la canzone facile e il balcone ridente.

La zoventù xe un fior
Che apena nato el mor,
E un zorno gnanca mi
No sarò quela.

Anche Donatella Arvale volse indietro il capo, e con lei Stelio Èffrena. Senza affondare, il naviglio leggiere portava quel pesante destino dai tre volti su l'acqua e su la musica.

E vegna quel che vol,
Lassé che vaga!

Per tutto il Canal Grande, ripetuta in lontananza da tutte le barche, scorreva la melodia del piacere fuggevole. Affascinati dal ritmo, anche i servi del remo unirono le loro voci al coro giocondo. Quella gioia ch'era parsa terribile all'animatore, nel primo grido della folla addensata sul Molo, ora s'attenuava, illasciviva, fioriva di giochi e di grazie, si faceva mite e indulgente. L'animula di Venezia ripeteva il ritornello della vita obliosa pizzicando le chitarre e danzando tra i festoni di lanterne.

E vegna quel che vol,
Lassé che vaga!

A un tratto, dinanzi il palazzo rosso dei Foscari, nella curva del canale, un gran bucentoro[170] fiammeggiò come una torre che s'incendii. Nuove folgori crepitarono nel cielo. Nuove colombe ardenti s'involarono dal cassero, sorpassarono le altane,[171] strisciarono giù pei marmi, si agitarono stridendo su l'acqua, vi si moltiplicarono per faville innumerevoli, vi galleggiarono fumigando. Lungo i parapetti, su pei castelli, a poppa, a prua, con una esplosione simultanea, mille fontane di fuoco s'apersero, si dilatarono, si mescolarono, illuminarono d'un violento rossore il canale dall'una parte e dall'altra, fino a San Vitale, fino a Rialto. Il bucentoro disparve alla vista, trasmutato in una nube purpurea e tonante.

– Per San Polo, per San Polo! – gridò la Foscarina al rematore, chinando il capo come sotto a una tempesta, difendendo con le palme i suoi orecchi dal tuono.

E Donatella Arvale e Stelio Èffrena si guardarono di nuovo con gli occhi abbagliati. E i loro volti splendevano accesi dai riflessi come se fossero chini su una fornace o su un cratere.

La gondola entrò nel rio di San Polo, s'insinuò nell'ombra. Un sùbito velo di gelo cadde su i tre taciturni. Sotto l'arco del ponte le anime riudirono la cadenza del remo; e lo strepito della festa parve infinitamente remoto. Tutte le case erano oscure; il campanile era muto e solo fra le stelle; il campiello del Remer, il campiello del Pistor erano deserti, e l'erba vi respirava in pace; gli alberi, soverchiando le mura dei piccoli orti, sentivano morire le foglie su i rami alzati verso il cielo sereno. [172]

– Almeno per qualche ora dunque, a Venezia, il ritmo dell'arte e il polso della vita han riavuto un medesimo battito – disse Daniele Glàuro sollevando su la mensa il suo calice a cui mancava la patèna sacra. – Mi sia concesso di esprimere, anche per un gran numero di assenti, la riconoscenza e il fervore che confondono in una sola imagine di bellezza le tre persone a cui dobbiamo il miracolo: la signora del convito, la figlia di Lorenzo Arvale e il poeta di Persefone.

– Perché anche la signora del convito, Glàuro? – domandò sorridendo la Foscarina con una grazia attonita. – Anch'io, come voi, non ho dato ma ho ricevuto gioia. Bisogna incoronare Donatella e il donatore. La gloria va ad entrambi.

– Ma la vostra presenza silenziosa, nella Sala del Maggior Consiglio, dianzi, presso la sfera celeste, – rispose il dottor mistico – non era meno eloquente della parola di Stelio, né meno musicale del canto di Arianna. Anche una volta voi avete scolpito divinamente nel silenzio la vostra propria statua, che vive nel nostro ricordo con la parola e col canto.

Stelio Èffrena, per un brivido occulto e profondissimo, rivide il mostro efimero e versatile fuor del cui fianco emergeva la musa tragica dal capo alzato nell'orbe delle costellazioni.

– È vero! È vero! – esclamò Francesco de Lizo. – Anch'io ho questo pensiero. Chi vi guardava vi riconosceva come il centro vivente di quel mondo ideale che ognuno di noi – di noi fedeli, di noi prossimi – sentiva formarsi dalle sue stesse aspirazioni ascoltando la parola, il canto e la sinfonia.

– Ognuno di noi – disse Fabio Molza – sentiva che nella vostra figura dominante su la folla, incontro al poeta, era un significato insolito e grandissimo.

– Sembrava che voi sola foste per assistere alla nascita misteriosa di un'idea nuova – disse Antimo della Bella. – Tutto intorno sembrava animarsi per generare quell'idea, che presto sarà a noi rivelata, se ci valga l'averla attesa con tanta fede.

L'animatore, con un altro brivido, sentì sussultare entro di sé l'opera ch'egli nutriva, ancóra informe ma già vitale; e tutta la sua anima si inclinò con un moto impetuoso, come investita da un soffio lirico, verso la potenza di fecondazione e di rivelazione ch'emanava dalla donna dionisiaca [173] a cui saliva la lode di quegli spiriti ferventi.

Ella a un tratto era divenuta bellissima, creatura notturna foggiata dalle passioni e dai sogni su un'incudine d'oro, simulacro spirante dei fati immortali e degli enigmi eterni. Se bene ella fosse immobile, se bene ella tacesse, i suoi accenti famosi, i suoi gesti memorabili parevano vivere intorno a lei e vibrare indefinitamente come le melodie intorno alle corde che sogliono ripeterle, come le rime intorno al libro chiuso ove l'amore e il dolore sogliono ricercarle per inebriarsene e per consolarsene. La fedeltà eroica di Antigone, il furore fatidico di Cassandra, la divorante febbre di Fedra, la ferocia di Medea, il sacrifizio d'Ifigenia, Mirra dinanzi al padre, Polissena e Alceste dinanzi alla morte, Cleopatra volubile come il vento e la vampa sul mondo, Lady Macbeth veggente carnefice dalle piccole mani, e i grandi gigli imperlati di rugiade e di lacrime, Imogene, Giulietta, Miranda, e Rosalinda e Jessica e Perdita, le più dolci anime e le più terribili e le più magnifiche erano in lei, abitavano il suo corpo, balenavano per le sue pupille, respiravano per la sua bocca che sapeva il miele e il veleno, la coppa gemmata e la tazza di scorza. [174] Così in una vastità senza limiti e in un tempo senza fine pareva ampliarsi e perpetuarsi il contorno della sostanza e dell'età umana; pur tuttavia non da altro se non dal moto di un muscolo, da un cenno, da un segno, da un lineamento, da un battito di palpebre, da una tenue mutazione di colore, da una lievissima reclinazione della fronte, da un fuggevole gioco di ombre e di luci, da una fulminea virtù espressiva irradiata nella carne angusta e frale si generavano di continuo quei mondi infiniti d'imperitura bellezza. I genii stessi dei luoghi consacrati dalla poesia alitavano sopra di lei, la cingevano di visioni alterne. Il piano

polveroso di Tebe, l'Argolide sitibonda, i mirti arsicci di Trezene, i santi olivi di Colono, il trionfale Cidno, e la pallida campagna di Dunsinana, e la caverna di Prospero, e la selva delle Ardenne, i paesi rigati di sangue, travagliati dal dolore, trasfigurati da un sogno o rischiarati da un sorriso inestinguibile, apparivano, lontanavano, dileguavano dietro la sua testa. [175] E altri paesi remoti, le regioni delle brume, le lande settentrionali, i continenti immensi di là dagli oceani ov'ella era passata come una forza inaudita tra le moltitudini attonite portando la parola e la fiamma, dileguavano dietro la sua testa; e le moltitudini con i monti con i fiumi con i golfi con le città impure, le stirpi assiderate e antichissime, i popoli forti anelanti al dominio della terra, le genti nuove che strappano alla natura le energie più segrete per asservirle al lavoro onnipossente negli edifizii di ferro e di cristallo, le colonie di razze imbastardite che fermentano e si corrompono su un suolo vergine, tutte le folle barbariche a cui ella era apparsa come una rivelazione sovrana del genio latino, tutte le torme ignare a cui ella aveva parlato la lingua sublime di Dante, tutte le innumerevoli greggi umane ond'era salita verso di lei sopra un flutto di ansie e di speranze confuse l'aspirazione verso la Bellezza. [176] Ella era là, creatura di carne caduca, soggetta alle tristi leggi del tempo; e una smisurata massa di vita reale e ideale gravava su lei, si allargava intorno a lei, pulsava col ritmo di quel respiro stesso. Non nella finzione soltanto ella aveva gittato i suoi gridi e soffocato i suoi singhiozzi, ma nella vita comune. Violentemente amato, lottato, sofferto ella aveva per sé, per la sua anima, per il suo sangue. Quali amori? quali contrasti? quali spasimi? Da quali abissi di malinconia aveva ella tratto le sublimazioni della sua virtù tragica? A quali fonti d'amaritudine aveva ella abbeverato il suo libero genio? Certo ella era stata testimone delle più truci miserie, delle più cupe ruine; ella aveva conosciuto gli sforzi eroici, la pietà, l'orrore, il limitare della morte. Tutte le sue seti riardevano nel delirio di Fedra, e nella sommessione d'Imogene [177] ritremavano tutte le sue tenerezze. Così la Vita e l'Arte, il passato irrevocabile e l'eternamente presente, la facevano profonda, multanime e misteriosa; magnificavano oltre i limiti umani le sue sorti ambigue; la eguagliavano ai templi e alle foreste.

Ed ella era là, respirante, sotto gli occhi dei poeti che la vedevano una e diversa.

«Ah, io ti possederò come in un'orgia vasta; io ti scrollerò come un fascio di tirsi; io scoterò nella tua carne esperta tutte le cose divine e

mostruose che t’aggravano, e le cose compiute e quelle in travaglio che crescono entro di te come una stagione sacra» parlava il dèmone lirico dell’animatore [178] riconoscendo nel mistero della donna presente la potenza superstite del mito primitivo, l’iniziazione rinnovellata del nume che aveva fuso in un sol fermento tutte le energie della natura e col variare dei ritmi aveva sollevato i sensi e gli spiriti umani al sommo della gioia e del dolore nel suo culto entusiastico. «Mi gioverà, mi gioverà l’avere atteso. Il mutare degli anni, il tumulto dei sogni, i palpiti della lotta, la rapidità dei trionfi, l’impurità degli amori, gli incantesimi dei poeti, le acclamazioni dei popoli, le meraviglie della terra, la pazienza e la furia, i passi nel fango, i ciechi voli, tutto il male, tutto il bene, quel che io so e quel che io ignoro, quel che tu sai e quel che tu ignori, tutto fu per la pienezza della mia notte.»

Egli si sentiva soffocare e impallidire. Il desiderio lo aveva preso alla gola con un impeto selvaggio, per non più lasciarlo. E il cuore gli si gonfiava di quella medesima ansietà che avevano provato entrambi nel vespro navigando su quell’acqua che pareva scorrere per loro in una clessidra spaventosa.

Così per lui vanendo a un tratto la visione smisurata dei luoghi e degli eventi, la creatura notturna riappariva ancor più profondamente commista con la Città dalle mille cinture verdi e dagli immensi monili. Nella città e nella donna egli vedeva ora una forza d’espressione non mai veduta prima. L’una e l’altra ardevano nella notte d’autunno, correndo per le vene e per i canali una medesima febbre. [179]

Scintillavano gli astri, ondeggiavano gli alberi dietro il capo di Perdita, si profondava un giardino. Dai balconi aperti entravano nel cenacolo i soffii del cielo, agitavano le fiammelle dei candelabri e i calici dei fiori, passavano per le porte, facevano palpitare le tende, animavano tutta la vecchia casa dei Capello ove quell’ultima grande figliuola di San Marco, che i popoli avevano coperta di gloria e d’oro, adunava le reliquie della magnificenza republicana. I fanali dei galioni, le targhe alla turchesca, le faretre di cuoio, i caschi di bronzo, le sciablache di velluto ornavano le stanze all’estrema discendente di quel meraviglioso Cesare Darbes [180] che aveva tenuto in vita la Comedia dell’arte contro la riforma goldoniana e mutato in una convulsione di riso l’agonia della Serenissima.

– Io non chiedo se non di servire quell’idea, umilmente – disse la Foscarina ad Antimo della Bella, con un leggero tremito nella voce poiché

ella aveva incontrato lo sguardo di Stelio.

– Voi sola potrete farla trionfare – disse Francesco de Lizo. – L'anima della folla vi è sommessa per sempre.

– Il drama non può essere se non un rito o un messaggio – sentenziò allora Daniele Glàuro. – Bisogna che la rappresentazione sia resa novamente solenne come una cerimonia, comprendendo essa i due elementi constitutivi d'ogni culto: la persona vivente in cui s'incarna su la scena come dinanzi all'altare il verbo d'un Rivelatore; la presenza della moltitudine muta come nei templi… [181]

– Bayreuth! [182] – interruppe il principe Hoditz.

– No; il Gianicolo, – gridò Stelio Èffrena uscendo all'improvviso dal suo silenzio vertiginoso – un colle romano. Non il legno e il mattone dell'Alta Franconia; noi avremo sul colle romano un teatro di marmo. [183]

L'opposizione subitanea delle sue parole sembrava quasi mossa da un dispregio allegro.

– Non ammirate l'opera di Riccardo Wagner? – gli chiese Donatella Arvale con un leggero corrugar dei sopraccigli, che per un attimo rese quasi duro il suo volto ermetico.

Egli la guardò nelle pupille, sentendo quel che v'era d'oscuramente ostile nel mondo della vergine e provando contro di lei quell'indistinta nimistà egli stesso. Anche allora egli la vide isolata, vivente d'una vita propria e circonscritta, fissa in un suo pensiero segretissimo, estranea ed inviolabile.

– L'opera di Riccardo Wagner – egli ripose – è fondata su lo spirito germanico, è d'essenza puramente settentrionale. La sua riforma ha qualche analogia con quella tentata da Lutero. [184] Il suo drama non è se non il fiore supremo del genio d'una stirpe, [185] non è se non il compendio straordinariamente efficace delle aspirazioni che affaticarono l'anima dei sinfoneti e dei poeti nazionali, dal Bach al Beethoven, dal Wieland al Goethe. Se voi imaginaste la sua opera su le rive del Mediterraneo, tra i nostri chiari olivi, tra i nostri lauri svelti, sotto la gloria del cielo latino, la vedreste impallidire e dissolversi. Poiché – secondo la sua stessa parola – all'artefice è dato di veder risplender della perfezione futura un mondo ancóra informe e di gioirne profeticamente nel desiderio e nella speranza, io annunzio l'avvento d'un'arte novella o rinnovellata che per la semplicità forte e sincera delle sue linee, per la sua grazia vigorosa, per l'ardore de'

suoi spiriti, per la pura potenza delle sue armonie, continui e coroni l'immenso edifizio ideale della nostra stirpe eletta. Io mi glorio [186] d'essere un latino; e – perdonatemi, o sognante Lady Myrta, perdonatemi, o delicato Hoditz – riconosco un barbaro in ogni uomo di sangue diverso.

– Ma anch'egli, Riccardo Wagner, sviluppando il filo delle sue teorie, si parte dai Greci [187] – disse Baldassare Stampa che, reduce da Bayreuth, era ancor tutto pieno dell'estasi.

– Filo ineguale e confuso – rispose il maestro. – Nulla è più lontano dall'Orestiade quanto la tetralogia dell'Anello. Penetrarono assai più profondamente l'essenza della tragedia greca i Fiorentini di Casa Bardi. Omaggio alla Camerata del Conte di Vernio!

– Io ho sempre pensato che la Camerata fosse un'adunanza oziosa di eruditi e di retori – disse Baldassare Stampa.

– Hai udito, Daniele? – esclamò Stelio rivolgendosi al dottor mistico. – Quando mai vi fu al mondo un focolare d'intelligenza più fervido? Essi cercavano nell'antichità greca lo spirito di vita: essi tentavano di sviluppare armoniosamente tutte le energie umane, di manifestare con tutti i mezzi dell'arte l'uomo integro. Giulio Caccini insegnava che all'eccellenza del musico non servono solo le cose particolari ma tutte insieme le cose. La capellatura fulva di Jacopo Peri, dello Zazzerino, fiammeggiava nel canto come quella di Apollo. Nel discorso preposto alla *Rappresentazione di Anima et di Corpo* Emilio del Cavaliere espone intorno alla formazione del teatro novello le medesime idee che furono attuate a Bayreuth, compresi i precetti del perfetto silenzio, dell'orchestra invisibile e dell'ombra favorevole. Marco da Gagliano, nel celebrare lo spettacolo di festa, fa l'elogio di tutte le arti che vi concorrono «di maniera che con l'intelletto vien lusingato in uno stesso tempo ogni sentimento più nobile dalle più dilettevoli arti ch'abbia ritrovato l'ingegno umano». Non basta? [188]

– Il Bernino – disse Francesco de Lizo – fece rappresentare a Roma un'opera per la quale egli stesso costruì il teatro, dipinse le scene, scolpì le statue ornamentali, inventò le macchine, scrisse le parole, compose la musica, regolò le danze, ammaestrò gli attori, danzò, cantò, recitò. [189]

– Basta, basta! – gridò il principe Hoditz ridendo. – Il barbaro è vinto.

– Non basta ancóra – disse Antimo della Bella. – Bisogna glorificare il più grande degli innovatori, che la passione e la morte consacrarono

veneziano, colui che ha il sepolcro nella chiesa dei Frari, degno d'un pellegrinaggio: il divino Claudio Monteverde. [190]

– Ecco un'anima eroica, di pura essenza italiana! – assentì Daniele Glàuro con reverenza.

– Egli compì l'opera sua nella tempesta, amando, soffrendo, combattendo, solo con la sua fede, con la sua passione e col suo genio [191] – disse la Foscarina lentamente, come assorta nella visione di quella vita dolorosa e coraggiosa che aveva nutrito del più caldo suo sangue le creature della sua arte. – Parlateci di lui, Èffrena.

Stelio vibrò come se ella lo avesse toccato all'improvviso. Ancóra una volta la virtù espressiva di quella bocca divulgatrice evocò da una indefinita profondità una figura ideale che risorse come da un sepolcro dinanzi agli occhi dei poeti assumendo il colore e il soffio dell'esistenza. L'antico sonator di viola, vedovo ardente e triste come l'Orfeo della sua favola, apparve nel cenacolo. [192]

Fu un'apparizione di fuoco assai più fiera e più abbagliante di quella che aveva acceso il bacino di San Marco: una infiammata forza di vita, espulsa dall'imo grembo della natura verso l'ansia delle moltitudini; una veemente zona di luce, erotta da un cielo interiore a rischiarare i fondi più segreti della volontà e del desiderio umano; un inaudito verbo, emerso dal silenzio originario a esprimere quel che v'è di eterno e di eternamente indicibile nel cuore del mondo.

– Chi potrebbe parlare di lui se egli medesimo volesse parlarci? – disse l'animatore, turbato, non riuscendo a contenere la crescente pienezza che dentro gli fluttuava come un mare d'angoscia.

E guardò la cantatrice; e la vide quale ella eragli apparsa tra la selva degli stromenti, nelle pause, bianca ed esanime come un simulacro.

Ma lo spirito di bellezza evocato doveva manifestarsi in lei.

– Arianna! – soggiunse Stelio sommessamente come per risvegliarla.

Ella si levò senza parlare, andò verso una porta, entrò nella stanza attigua. S'udì il fruscio della sua veste, il suono lieve del suo passo; [193] e poi il rumore del cembalo che s'apriva. Tutti erano muti e intenti. Un silenzio musicale occupava il posto rimasto vuoto, nel cenacolo. Una sola volta il soffio del vento inclinò le fiammelle, commosse i fiori. Tutto poi sembrò immobile e ansioso nell'aspettazione.

Lasciatemi morire! [194]

D’un tratto, le anime furono rapite da un potere che parve l’aquila fulminea da cui Dante nel sogno fu rapito insino al fuoco. [195] Esse ardevano insieme nella sempiterna verità, udivano la melodia del mondo passare a traverso la loro estasi luminosa.

Lasciatemi morire!

Arianna, ancóra Arianna piangeva con un novo dolore? saliva saliva ancóra nel martirio?

E che volete
Che mi conforte
In così dura sorte,
In così gran martire?
Lasciatemi morire!

La voce tacque; la cantatrice non riapparve. L’aria di Claudio Monteverde si compose nel ricordo come un lineamento immutabile.

– V’è forse un marmo greco che sia giunto a una perfezione di stile più ingenua e più sicura? – disse Daniele Glàuro sommessamente, quasi temesse di turbare il silenzio musicale. [196]

– Ma quale dolore su la terra ha mai pianto così? – balbettò Lady Myrta con gli occhi pieni di lacrime che le scorrevano giù per le rughe del povero viso esangue, mentre le sue mani difformate dalla chiragra [197] tremavano nell’asciugarle.

L’austero intelletto dell’asceta e quella dolce anima sensitiva chiusa nella vecchia carne inferma testimoniavano della medesima potenza. Così, quasi tre secoli innanzi, a Mantova, nel famoso teatro, seimila spettatori non avevano potuto contenere i singhiozzi; e i poeti avevano creduto alla presenza vivente d’Apollo su la nuova scena. [198]

– Ecco, Baldassare, che un artefice di nostra stirpe – disse Stelio Èffrena – con i più semplici mezzi giunge a toccare il sommo grado di quella bellezza a cui s’avvicinò rare volte il Germano nella sua confusa aspirazione verso la patria di Sofocle. [199]

– Conosci tu il lamento del re malato? – gli chiese il giovine dalla lunga capellatura febea ch'egli portava come un retaggio della Saffo Veneziana, dell'«alta Gasparra», della sventurata amica di Collaltino.

– Tutta l'angoscia di Amfortas è in un mottetto che io conosco «Peccantem me quotidie»; ma con che impeto lirico, con che semplicità possente! Tutte le forze della tragedia vi sono quasi direi sublimate come gli istinti d'una moltitudine in un cuore eroico. La parola del Palestrina, assai più antica, mi sembra anche più pura e più virile. [200]

– Ma il contrasto di Kundry e di Parsifal nel secondo atto, il motivo di Herzeleide, la figura impetuosa, la figura del dolore tratta dal motto dell'agape sacra, il motivo dell'aspirazione di Kundry, il tema profetico della promessa, il bacio su la bocca dell'adolescente folle, tutto quello straziante e inebriante contrasto di desiderio e di orrore… «La piaga, la piaga! Ecco che mi brucia, ecco che sanguina in me!» E su la smania disperata della tentatrice la melodia della sommessione… «Lasciami piangere sul tuo petto! Che per un'ora io mi congiunga a te e, pur se Dio mi respinga, sarò in te redenta e salva!» E la risposta di Parsifal in cui ritorna con una solennità così grandiosa il motivo del Folle omai trasfigurato nell'Eroe promesso… «L'inferno per noi in eterno se anche un'ora io lasci che tu mi stringa fra le tue braccia.» E l'estasi selvaggia di Kundry… «Poiché il mio bacio t'ha reso veggente, l'amplesso intero del mio amore ti farà divino. Un'ora, un'ora sola con te; e sarò salva!» E gli ultimi sforzi della sua volontà demoniaca, il supremo gesto d'allettamento, la implorazione e l'offerta furibonda… «Solo il tuo amore mi salva. Lascia ch'io t'ami! Mio, un'ora sola! Tua, un'ora sola!» [201]

Perdutamente Perdita e Stelio si guardarono negli occhi; in un battito di palpebre si mescolarono, si confusero, gioirono e spasimarono come su un letto di voluttà e di morte.

La Marangona, la massima campana di San Marco, sonava nella mezza notte. E, come già nell'ora del vespro, essi credettero sentire il rombo del bronzo nelle radici dei capelli, quasi un brivido della carne loro. Credettero sentir passare novamente su le loro teste quell'immenso turbine di suono in cui avevano veduto a un tratto levarsi le apparizioni della Bellezza consolatrice invocate dalla Preghiera unanime. Tutti i fantasmi delle acque, gli infiniti ondeggiamenti del desiderio dissimulato, l'ansietà, la promessa, l'addio, la festa, e il mostro formidabile dagli innumerevoli volti umani, e la

grande sfera stellare, e le acclamazioni, e la sinfonia, e il canto, e i prodigi del fuoco, il passaggio pel canale sonoro, la canzone della gioventù breve, la lotta e l'angoscia muta nel naviglio, l'ombra improvvisa su i tre destini, il convito illuminato dall'idea bella, gli annunzii, le speranze, gli orgogli, tutte le pulsazioni della vita forte si rinnovarono in loro concordemente, si accelerarono, furono mille e furono una. E credettero essi di aver vissuto oltre ogni limite umano, e che fosse in quell'attimo dinanzi a loro una immensità ignota ch'essi potessero attrarre come in un sorso un oceano; poiché, avendo tanto vissuto,[202] sembravano vacui; poiché, avendo tanto bevuto, erano sitibondi. Un'illusione violenta s'era impadronita delle loro anime ricche. L'una credette di crescere smisuratamente nella ricchezza dell'altra. La vergine era scomparsa. Gli occhi della donna disperata e nomade ripetevano: «L'amplesso intero del mio amore ti farà divino. Un'ora, un'ora sola con te; e sarò salva! Mio, un'ora sola! Tua, un'ora sola!»

E la tragedia sacra continuava a innalzarsi nell'eloquenza dell'entusiasta. Kundry, la tentatrice furente, la schiava del desiderio, la Rosa dell'Inferno, l'originale Perdizione, la maledetta, riappariva ora nell'alba primaverile; riappariva umile e pallida sotto la veste della messaggera, curva il capo, spenta lo sguardo, avendo nella voce rauca e rotta una sola parola: «Servire, servire!»[203]

La melodia della solitudine, la melodia della sommessione, la melodia della purificazione preparavano intorno alla sua umiltà l'incantesimo del Venerdì Santo. Ed ecco Parsifal[204] nella nera armatura, col morione chiuso, con la lancia bassa, assorto in un sogno infinito. «Io vengo per sentieri perigliosi, ma forse questo giorno mi salva poiché odo il murmure della divina foresta…» La speranza, la doglia, il rimorso, il ricordo, la promessa, la fede anelante verso la salute, misteriose melodie sacre parevano tessere il manto ideale di cui doveva coprirsi il Semplice, il Puro, il promesso Eroe inviato a guarire la piaga immedicabile. «Mi condurrai tu oggi verso Amfortas?» Egli s'illanguidiva, mancava, tra le braccia del vecchio. «Servire, servire!» La melodia della sommessione si distendeva nell'orchestra anche una volta, fugando la primitiva figura impetuosa. «Servire!» La donna fedele portava l'acqua, s'inginocchiava umile e ardente, lavava i piedi amati. «Servire!» La donna fedele traeva dal suo seno un vasello di balsamo, ungeva i piedi amati; poi li tergeva con la sua

capellatura disciolta. «Servire!» Su la peccatrice s'inclinava il Puro, su la selvaggia testa versava egli il puro elemento. «Così compio il mio primo officio. Ricevi il battesimo e credi al Redentore!» Con la fronte Kundry toccava la terra, prorompendo in pianto, liberata dal desiderio, liberata dalla maledizione. Ed ecco, dalle profonde armonie finali dell'appello al Redentore, disciogliersi, ascendere, spandersi con una sovrumana soavità la melodia del prato fiorito. «Com'è bello oggi il prato! Meravigliosi fiori un dì m'allacciarono, ma non mai l'erba e la corolla ebbero questo profumo…» Estatico Parsifal contemplava il prato[205] e la selva ridenti di rugiade nella luce mattutina.

– Ah, chi dimenticherà mai il momento sublime? – esclamò l'affascinato nel cui volto scarno parve ribalenare quella folgore di gioia. – Tutti, nella tenebra del teatro, eravamo fissi in una perfetta immobilità, come una sola massa compatta. Pareva che il sangue si fosse arrestato in tutte le vene per ascoltare. Dal Golfo Mistico la musica saliva in illusione di luce; le note si convertivano in raggi di sole primaverile, si generavano col giubilo del filo d'erba che fende la terra, della corolla che si apre, del ramo che mette le gemme, dell'insetto che mette le ali. E tutta l'innocenza delle cose che nascono entrava in noi; e l'anima riviveva non so che sogno dell'infanzia lontana…[206] INFANTIA, la parola di Vettor Carpaccio. Ah, come hai saputo ripeterla tu, Stelio, dianzi, alla nostra vecchiezza! E come hai saputo darci il rammarico di quel che abbiamo perduto e la speranza di recuperarlo per mezzo dell'arte ricongiunta indissolubilmente alla vita!

Stelio Èffrena taceva, sentendosi come oppresso dal peso dell'opera gigantesca fornita da quel creatore barbarico che l'entusiasmo di Baldassare Stampa aveva evocato incontro alla figura ardente del tragedo di Arianna e di Orfeo. Una specie di rancore istintivo, una oscura ostilità che non era d'intelletto, lo sollevava avverso quel Germano pertinace ch'era riuscito a infiammare di sé il mondo. Per ottener la vittoria su gli uomini e su le cose, anche colui non aveva fatto se non esaltar la sua imagine e magnificare il suo proprio sogno di bellezza dominatrice.[207] Anche colui era andato alla folla come alla preda preferibile. Anche colui aveva posto a sua disciplina lo sforzo di sorpassar sé medesimo, senza tregua. E ora egli aveva il tempio del suo culto, su la collina bàvara.

– Soltanto l’arte può ricondurre gli uomini all’unità – disse Daniele Glàuro. – Onoriamo l’alto maestro che ha testimoniato questa fede per sempre! Il suo Teatro di Festa, se bene di legno e di mattone, imperfetto e angusto, ha un sublime significato. Quivi l’opera d’arte non appare se non come la religione fatta sensibile sotto una forma vivente. Il drama è un rito. [208]

– Onoriamo Riccardo Wagner – disse Antimo della Bella. – Ma, se quest’ora dev’essere memorabile per un annunzio e per una promessa che attendiamo da colui il quale dianzi mostrava alla folla il naviglio misterioso, invochiamo novamente come auspice l’anima eroica che ci ha parlato nella voce di Donatella Arvale. Ponendo la prima pietra del suo Teatro di Festa, il poeta di Siegfried la consacrò alle speranze e alle vittorie germaniche. Il Teatro d’Apollo, che s’alza rapidamente sul Gianicolo dove un tempo scendevano le aquile a portare i presagi, non sia se non la rivelazione monumentale dell’idea verso di cui la nostra stirpe è condotta dal suo genio. [209] Riaffermiamo il privilegio onde la natura fece insigne il nostro sangue.

Stelio Èffrena taceva, sconvolto da forze vorticose che lo travagliavano con una sorta di furor cieco, simili alle energie sotterranee che sollevano squarciano trasfigurano i paesi vulcanici creandovi i nuovi monti e i nuovi abissi. Tutti gli elementi della sua vita interiore, [210] investiti da quell’impeto, parevano nel tempo medesimo dissolversi e moltiplicarsi. Imagini grandiose e terribili passavano su quel tumulto accompagnate da nembi di musiche. Concentrazioni e dispersioni rapidissime di pensieri si succedevano come le scariche elettriche nell’uragano. A tratti, era come s’egli udisse clamori e canti per una porta che si spalancasse e si richiudesse di continuo; era come se le raffiche gli recassero le grida di una strage e di un’apoteosi lontana alterne. Vide all’improvviso, con l’intensità delle visioni febrili, la terra arsa e fatale dove egli voleva far vivere le anime della sua tragedia; ne sentì tutta la sete in sé. Vide la fonte mitica che sola interrompeva l’arsura, e sul palpito delle polle il candore della vergine che quivi doveva morire. Vide la maschera dell’eroina sul volto di Perdita, composta nella bellezza di un dolore straordinariamente calmo. Poi l’antica arsura del piano d’Argo si convertì in fiamme; la fonte Perseia fluì come un fiume volubile. Il fuoco e l’acqua, i due elementi primordiali, passarono su tutte le cose, cancellarono ogni segno, si diffusero, errarono, lottarono, trionfarono, favellarono,

ebbero un verbo, ebbero un linguaggio per rivelare la loro intima essenza, per raccontare i miti innumerevoli ch'eran nati dalla loro eternità.[211] La sinfonia espresse il drama delle due Anime elementari su la scena dell'Universo, la lotta patetica dei due grandi Esseri viventi e mobili, delle due Volontà cosmiche, quale se la fingeva il pastore Arya su gli altipiani contemplando gli spettacoli con occhi puri.[212] Ed ecco, dal centro medesimo del mistero musicale, dall'imo gorgo dell'oceano sinfonico, sorse l'Ode – portata dalla voce umana – e attinse la massima altezza. Il miracolo beethoveniano si rinnovava. L'Ode alata, l'Inno, erompeva dalla profondità dell'orchestra per dire, in una maniera imperiosa e assoluta, la gioia e il dolore dell'Uomo. Non il Coro, come nella Nona, ma la Voce solitaria e dominatrice: l'interprete, la messaggera della moltitudine.[213] «La sua voce, la sua voce! Ella è scomparsa. Il suo canto pareva toccare il cuore del mondo; ed ella era di là dal velo» diceva l'animatore, avendo di nuovo negli occhi la statua di cristallo per entro a cui avea veduto ascendere la vena della melodia. «Ti cercherò, ti ritroverò, m'impadronirò del tuo segreto. Tu canterai i miei inni, alzata su la sommità delle mie musiche.» Liberato da ogni desiderio impuro, egli considerava la spoglia della vergine come il ricettacolo, come la custodia di un divino dono. Egli udiva la voce incorporea sorgere dalla profondità dell'orchestra per rivelare la parte di verità sempiterna ch'era nel fatto efimero, nell'evento passeggero. L'ode coronava di luce l'episodio. Allora, quasi a ricondurre verso il gioco delle apparenze lo spirito rapito «di là dal velo», una figura di danza si disegnò sul ritmo dell'ode morente.[214] Entro un parallelogramma inscritto nell'arco scenico, come entro i confini di una strofe,[215] la danzatrice silenziosa con le linee del suo corpo, redento per alcuni attimi dalle tristi leggi del peso, imitò il fuoco l'acqua il turbine le evoluzioni delle stelle. «La Tanagra, fiore di Siracusa, tutta fatta di ali come un fiore di petali!» Così egli evocava l'imagine della Siciliana, già celebre, che aveva ritrovata l'antica arte orchestica quale era al tempo in cui Frinico poté vantarsi di avere in sé tante figure di danza quante onde solleva una notte procellosa d'inverno sul mare. L'attrice, la cantatrice, la danzatrice, le tre donne dionisiache, gli apparivano come gli strumenti perfetti e quasi divini delle sue finzioni.[216] Con una incredibile celerità, nella parola nel canto nel gesto nella sinfonia la sua opera s'integrava e viveva d'una vita oltrepossente dinanzi alla moltitudine soggiogata.

Egli taceva, perduto in quel mondo ideale, inteso a misurare lo sforzo necessario per manifestarlo. Le voci dei prossimi gli giungevano come di lontano.

– Riccardo Wagner afferma che il solo creatore dell'opera d'arte è il popolo – diceva Baldassare Stampa – e che l'artista può soltanto cogliere ed esprimere la creazione del popolo inconsapevole… [217]

Il sentimento straordinario, di cui egli erasi stupito quando dal trono dei Dogi parlava alla folla, tornò ad occuparlo. Nella comunione tra la sua anima e l'anima della folla un mistero era sopravvenuto, quasi divino; qualche cosa di più grande e di più forte erasi aggiunto al sentimento che egli aveva della sua persona consueto; un ignoto potere era parso convergere in lui abolendo i confini della persona particolare e conferendo alla voce solitaria la concordia d'un coro. V'era dunque nella moltitudine una bellezza riposta, donde il poeta e l'eroe soltanto potevano trarre baleni. Quando quella bellezza si rivelava per l'improvviso clamore alzato nel teatro o su la piazza publica o nella trincea, allora un torrente di gioia gonfiava il cuore di colui che aveva saputo suscitarla col verso, con l'arringa, col segno della spada. La parola del poeta comunicata alla folla era dunque un atto, come il gesto dell'eroe. Era un atto che creava dall'oscurità dell'anima innumerevole un'istantanea bellezza, come uno statuario portentoso potrebbe da una mole d'argilla trarre con un sol tócco del suo pollice plastico una statua divina. Cessava allora il silenzio disteso, come una cortina sacra, sul poema compiuto. La materia della vita non era più evocata dai simboli immateriali; ma la vita manifestavasi per il poeta integra, il verbo facevasi carne, il ritmo si accelerava in una forma respirante e palpitante, l'idea si enunciava nella pienezza della forza e della libertà. [218]

– Ma Riccardo Wagner – diceva Fabio Molza – pensa che il popolo consista di tutti coloro i quali sentono una miseria comune, intendete?, una miseria comune… [219]

«Verso la Gioia, verso l'eterna Gioia!» [220] pensava Stelio Èffrena. «Il popolo consiste di tutti coloro i quali sentono un oscuro bisogno di elevarsi, per mezzo della Finzione, fuor della carcere cotidiana in cui servono e soffrono.» Scomparivano gli angusti teatri urbani ove, nel calore soffocante e pregno di tutte le impurità, dinanzi a una schiera di crapuloni e di meretrici, gli attori fanno ufficio di spintrie. Egli vedeva su le gradinate del

novo teatro la folla vera, l'immensa folla unanime di cui aveva sentito l'odore e udito il clamore dianzi nella conca marmorea sotto le stelle. Nelle anime rudi e ignare la sua arte, pur non compresa, per il potere misterioso del ritmo recava un turbamento profondo, simile a quello del prigioniere che sia sul punto di essere liberato dai duri vincoli. La felicità della liberazione si spandeva a poco a poco nei più abietti; le fronti solcate si rischiaravano; le bocche, use alle vociferazioni violente, si dischiudevano alla meraviglia. E le mani alfine – le aspre mani asservite agli strumenti del lavoro – si tendevano con un moto concorde verso l'eroina che mandava alle stelle il suo dolore immortale. [221]

– Nell'esistenza di un popolo come il nostro – diceva Daniele Glàuro – una grande manifestazione d'arte conta assai più d'un trattato d'alleanza o di una legge tributaria. Ciò che non muore val più di ciò che è caduco. L'astuzia e l'audacia di un Malatesta sono chiuse in una medaglia del Pisanello, per l'eternità. Non sopravvive alla politica del Machiavelli se non il nerbo della sua prosa… [222]

«È vero, è vero» pensava Stelio Èffrena. «La fortuna d'Italia è inseparabile dalle sorti della Bellezza, cui ella è madre.» Tale ora gli appariva la verità sovrana come l'imminente sole di quella divina e remota patria ideale dove peregrinò Dante. «Italia! Italia!» Come un grido di riscossa gli risonava su l'anima quel nome che inebria la terra. Dai ruderi inondati di tanto sangue eroico non doveva levarsi robusta di radici e di rami l'arte nuova? Non doveva essa riassumere in sé tutte le forze latenti nella sostanza ereditaria della nazione, divenire una potenza determinante e costruttiva nella terza Roma, indicare agli uomini partecipi del Governo le verità originarie da porre a norma degli statuti nuovi? [223] Fedele ai più antichi istinti della sua razza, Riccardo Wagner aveva presentito e secondato col suo sforzo l'aspirazione degli Stati germanici alla grandezza eroica dell'Impero. Egli aveva evocata la figura magnifica d'Enrico l'Uccellatore [224] nell'atto di levarsi sotto la quercia secolare: – Che da tutta la terra alemanna sorgano i combattenti! – A Sadowa, a Sedan, i combattenti avevano vinto. Con il medesimo impeto, con la medesima pertinacia il popolo e l'artefice avevano raggiunta la mèta gloriosa. La stessa vittoria aveva coronato l'opera del ferro e l'opera del ritmo. Come l'eroe, il poeta aveva compiuto un atto liberatore. Come la volontà del

Cancelliere, come il sangue dei soldati, le sue figure musicali avevano contribuito a esaltare e a perpetuare l'anima della razza. [225]

– È qui, già da alcuni giorni, al palazzo Vendramin-Calergi – diceva il principe Hoditz.

E subitamente l'imagine del creatore barbarico si avvicinò, le linee della sua faccia divennero visibili, gli occhi cerulei brillarono sotto la fronte vasta, le labbra si serrarono sul robusto mento armate di sensualità, di superbia e di dispregio. Il suo piccolo corpo incurvato dalla vecchiezza e dalla gloria si sollevò, s'ingigantì a somiglianza della sua opera, assunse l'aspetto di un dio. [226] Il sangue vi corse come torrenti in un monte, il respiro vi alitò come il vento in una foresta. A un tratto, la giovinezza di Siegfried lo invase, vi si sparse, vi rifulse come in una nube l'aurora. «Seguire l'impulso del mio cuore, obbedire al mio istinto, ascoltare la voce della natura in me: ecco la mia suprema unica legge!» La parola eroica vi risonò, erompendo dal profondo, esprimendo la volontà giovine e sana che trionfava di tutti gli ostacoli e di tutti i maleficii, sempre in accordo con la legge dell'Universo. E le vampe allora, quelle generate dalla rupe sotto l'urto dell'asta di Wotan, salirono in cerchio. «Nel mar fiammeggiante il cammino s'è aperto. Immergermi nel fuoco, oh gioia grande! Trovare nella fiamma la sposa!» Tutti i fantasmi del mito balenarono, si oscurarono. Il casco alato di Brunehilde sfavillò al sole. «Gloria al sole! Gloria alla luce! Gloria al giorno raggiante! Lungo fu il mio sonno. Chi mi ha risvegliata?» Tutti i fantasmi tumultuarono, si dispersero. [227] Risorse di repente su un campo d'ombra la vergine del canto, Donatella Arvale, così com'ella era apparsa laggiù nella porpora e nell'oro dell'aula immensa, tenendo il fiore del fuoco in un'attitudine dominatrice. «Non mi vedi tu dunque? Il mio sguardo che ti consuma e il mio sangue che bolle non ti fanno paura? Provi tu questo ardore selvaggio?» Assente, ella riprendeva il suo potere di sogno. Musiche infinite si generavano dal silenzio che occupava il posto rimasto vuoto nel cenacolo. Il suo volto ermetico chiudeva un segreto inviolabile. «Non mi toccare, non mi turbare; e io rifletterò per sempre la tua imagine luminosa. Ama te stesso, e rinunzia a me!» Anche una volta, come su l'acqua febrile, un'appassionata impazienza incalzava l'animatore; ed egli ritrovava nell'assente l'attitudine ad esser tesa come un bell'arco da una mano forte che sapesse armarsene per un'alta conquista. «Svégliati, svégliati, vergine! Vivi e ridi! Sii mia!»

Il suo spirito era trascinato violentemente nell'orbita del mondo creato dal dio germano; le visioni e le armonie lo sopraffacevano, le figure del mito settentrionale si sovrapponevano a quelle della sua passione e della sua arte oscurandole. Il suo desiderio e la sua speranza parlavano il linguaggio del barbaro. «È necessario che ridendo io ti ami, che ridendo io m'accechi; è necessario che ridendo noi ci perdiamo congiunti. Amor raggiante, ridente morte!» Il giubilo della vergine guerriera su la rupe cerchiata di fiamme attingeva la più ardua altezza; il grido di voluttà e di libertà saliva sino al cuore del sole. Ah che cosa non aveva egli espresso, quale apice e quale abisso non aveva egli toccato, quel formidabile agitatore dell'anima umana? Quale sforzo avrebbe potuto eguagliare il suo? Quale aquila avrebbe potuto sperare di giungere più in alto? L'opera gigantesca era là compiuta, in mezzo agli uomini. Echeggiava per la terra l'ultimo coro del Graal, il cantico di grazie: «Gloria al miracolo! Redenzione al Redentore!» [228]

– È stanco, – diceva il principe Hoditz – molto stanco e affranto. Per ciò non l'abbiamo veduto al Palazzo Ducale. Il suo cuore è malato… [229]

Il gigante ridiveniva uomo, piccolo corpo incurvato dalla vecchiezza e dalla gloria, logorato dalla passione, morituro. E Stelio Èffrena riudì in sé le parole di Perdita, che avevano mutato la gondola in una bara: le parole evocanti un altro grande artefice colpito, il padre di Donatella Arvale. «L'arco ha per nome BIOS e per opera la morte.» [230] Il giovine aveva dinanzi a sé il cammino segnato dalla vittoria, l'arte lunga, la vita breve. «Avanti! Avanti! In alto, sempre più in alto!» In ogni ora, in ogni attimo bisognava esperimentare, lottare, affermarsi, contro la distruzione, la diminuzione, la violazione, il contagio. In ogni ora, in ogni attimo bisognava tener l'occhio fisso alla mira, convergere tutte le energie a quella, senza tregua, senza fallo. Egli sentiva che la vittoria gli era necessaria come il respiro. [231] Una furente volontà di lotta si svegliava in quell'agile sangue latino, a contatto del barbaro. «Ora a voi il volere!» aveva gridato colui nel giorno augurale, dalla scena del nuovo teatro. «Nell'opera d'arte futura, la sorgente dell'invenzione non s'inaridirà giammai.» L'arte era infinita come la bellezza del mondo. Nessun limite alla forza e all'ardire. Cercare, trovare, più oltre, sempre più oltre. «Avanti! Avanti!»

Una sola onda enorme e informe riassunse allora tutte le aspirazioni e tutte le angosce di quel delirio, si convolse in un vortice, si risollevò in un

turbine, parve condensarsi, prendere la qualità della materia plastica, obbedire alla stessa energia inesausta che foggia gli esseri e le cose sotto il sole. Una forma straordinariamente bella e pura sorse da quel travaglio, visse e rifulse con una felicità insostenibile. Il poeta la vide, la ricevette nei suoi occhi puri, la sentì radicata nel centro del suo spirito. «Ah, esprimerla, manifestarla agli uomini, fermarla nella perfezione per l'eternità!» Attimo sublime e senza ritorno. Tutto scomparve. Scorreva in giro la vita comune; sonavano in giro le parole fuggitive; palpitava l'attesa; si consumava il desiderio.

Ed egli guardò la donna. Scintillavano gli astri, ondeggiavano gli alberi dietro il capo di Perdita, si profondava un giardino. Dicevano ancóra gli occhi della donna: «Servire, servire!»

Discesi nel giardino, gli ospiti erano sparsi pei viali e sotto le pergole. L'aura della notte era umida e tiepida così che le palpebre delicate la sentivano su i cigli quasi come una bocca volubile che si accosti per lambire.[232] Le stelle nascoste dei gelsomini odoravano acutamente nell'ombra; e i frutti anche odoravano come negli orti delle isole, più gravi. Una vivida forza di fertilità emanava da quel breve spazio di terra vegetale che pareva in esilio constretto nella sua cintura d'acqua. Così l'anima esule si fa più intensa.

– Volete che io rimanga? Volete che io ritorni, quando sieno partiti gli altri? Dite! È tardi.

– No, no, Stelio. Vi prego! È tardi, è troppo tardi. Voi lo dite.

Uno sgomento mortale era nella voce della donna. Ella tremava nell'ombra con le spalle nude, con le braccia nude; e voleva ancóra negarsi e voleva esser posseduta; e voleva morire e voleva essere scossa da quelle mani maschie. Ella tremava; le tremavano i denti in bocca. Un fiume escito da un ghiacciaio la sommergeva, le passava sopra, l'assiderava dalle radici dei capelli all'estremità delle dita. Tutte le giunture delle membra le dolevano, e pareva che fossero per dislegarsi, e le mascelle irrigidite le mutavano la voce nel terrore. Ed ella voleva morire, e voleva esser presa e abbattuta all'improvviso da quella violenza maschia. E sul suo sgomento e sul suo gelo e su la sua carne non più giovine pendeva quella parola atroce che l'amato stesso aveva proferita e ch'ella stessa aveva ripetuta: «È tardi, è troppo tardi!»

– La promessa, la promessa! Non voglio più attendere, non posso, Perdita.

Il bacino voluttuoso come un seno che si offre, l'estuario perduto nell'ombra e nella morte, la Città accesa dalla febbre crepuscolare, l'acqua scorrente nella clessidra invisibile, il bronzo vibrante nel cielo, la soffocante brama, le labbra serrate, le palpebre basse, le aride mani, tutta la piena ritornò nel ricordo della promessa muta. Egli desiderò con un ardore selvaggio quella carne profonda.

– Non voglio più attendere.

Di lontano, di lontano gli veniva quel torbido ardore, dalle più remote origini, dalla primitiva bestialità delle mescolanze subitanee, dall'antico mistero delle libidini sacre. Come la torma invasa dal dio discendeva per la montagna sradicando gli alberi, e s'avanzava con una furia sempre più cieca, e s'ingrossava di nuovi dementi, propagando l'insania per ovunque al passaggio sinché diveniva un'immensa moltitudine ferina e umana animata da una volontà mostruosa; così in lui quell'istinto crudo precipitò turbando e trascinando tutte le figure del suo spirito nell'émpito con una agitazione innumerevole. Ed egli desiderò nella donna sapiente e disperata colei che era premuta dall'eterna servitù della sua natura, colei che era destinata a soggiacere nelle improvvise convulsioni del suo sesso, colei che placava la lucida febbre della scena nella voluttà oscura e sonnifera, l'attrice ardente che passava dalla frenesia della folla alla forza del maschio, la creatura dionisiaca che con l'atto di vita coronava il rito misterioso come nell'Orgia.

Il suo desiderio fu insano e smisurato, contenne il fremito delle moltitudini vinte e l'ebrezza degli amanti ignoti e la visione delle promiscuità orgiache; fu fatto di crudeltà, di rancore, di gelosia, di poesia e di orgoglio. Lo punse il rammarico di non aver mai posseduta l'attrice dopo un trionfo scenico, ancóra calda dell'alito popolare, coperta di sudore, ansante e smorta, con i vestigi dell'anima tragica che aveva pianto e gridato in lei, con le lacrime di quell'anima intrusa ancóra umide sul viso convulso. Egli la vide in un lampo riversa, piena della potenza che aveva strappato l'urlo al mostro, palpitante come la Menade dopo la danza, assetata e stanca ma bisognosa d'essere presa, d'essere scossa, di contrarsi in un ultimo spasimo, di ricevere il seme violento, per placarsi alfine in un sopore senza sogni. – Quanti uomini erano esciti dalla folla per abbracciarla dopo avere anelato verso di lei perduti nella massa unanime? Il loro desiderio era fatto

del desiderio di mille, il lor vigore era molteplice. Qualche cosa del popolo ebro, del mostro affascinato, penetrava nel grembo dell'attrice con la voluttà di quelle notti.

– Non siate crudele, non siate crudele! – supplicò la donna che sentiva nella voce di lui, che leggeva negli occhi di lui la turbolenza. – Oh, non mi fate male!

Sotto lo sguardo vorace del giovine, tutta la sua carne si contraeva anche una volta nella repulsa d'un pudore doloroso. Il desiderio di lui le giungeva come una ferita lacerante. Ella sapeva quanto d'acre e d'impuro fosse in quella concitazione subitanea e come profondamente egli la considerasse avvelenata e corrotta, carica di amori, esperta di tutto il piacere, tentatrice errante e implacabile. Ella divinava quel rancore, quella gelosia, quella malvagia febbre che erasi accesa a un tratto nel dolce amico a cui per tanto tempo aveva votato quel ch'ella chiudeva in sé di più prezioso e di più sincero preservando la bontà di quelle offerte con un costante divieto. Tutto era perduto omai. Tutto era devastato a un tratto, come un bel dominio in balìa di schiavi ribelli e vendicativi. Ed ella, quasi fosse nell'estrema agonia, nell'attimo del trapasso, rivide tutta la sua vita aspra e turbinosa, la sua vita di lotta e di dolore, di smarrimenti e di sforzi, di passione e di trionfo. Ne sentì la pesantezza, l'ingombro. Ricordò il sentimento ineffabile di gioia, di spavento e di liberazione ch'ella aveva provato nell'abbandonarsi la prima volta all'uomo che l'aveva illusa, nella lontana adolescenza. E le traversò l'anima con una trafittura atroce l'imagine della vergine che s'era ritratta, ch'era scomparsa, che forse sognava nella stanza solitaria, lassù, o piangeva o si prometteva già e supina godeva già d'essersi promessa. «È tardi, è troppo tardi!» La parola irrevocabile sembrava passarle continuamente su la fronte come il rombo del bronzo. E il desiderio di lui le giungeva come una ferita lacerante.

– Oh, non mi fate male!

Ella supplicava, bianca e tenue come la piuma di cigno che correva intorno alle sue spalle nude e al suo petto palpitante. Ella pareva disciogliersi dalla sua potenza, divenir lieve e debole, vestirsi d'una sua segreta anima tenera, così facile a essere uccisa, a esser distrutta, immolata senza sangue.

– No, Perdita, nessun male! – balbettò egli sconvolto subitamente da quella voce e da quell'aspetto, preso alle viscere da una pietà umana ch'era

risorta dalla stessa profondità ond'eragli venuto quell'istinto selvaggio. – Perdonatemi, perdonatemi!

Egli avrebbe voluto prenderla fra le sue braccia, cullarla, consolarla, sentirla piangere, beverne le lacrime.[233] Gli pareva di non riconoscerla più, di avere dinanzi a sé una creatura ignota, infinitamente umile e dolorosa, priva d'ogni forza. E la sua pietà e il suo rimorso somigliavano un poco al sentimento che si prova dopo aver offeso e leso, senza volere, un infermo, un fanciullo, un piccolo essere inoffensivo e solo.

– Perdonatemi!

Egli avrebbe voluto inginocchiarsi, baciarle i piedi nell'erba, dirle qualche parola puerile. S'inchinò, le toccò una mano. Ella sussultò dal capo alle piante; spalancò gli occhi verso di lui; poi riabbassò le palpebre; stette immobile. L'ombra s'accumulò sotto l'arco dei sopraccigli; segnò l'ondulazione delle gote. Di nuovo, il fiume gelido la sommergeva.

Si udirono le voci degli ospiti sparsi pel giardino; poi si fece un gran silenzio.[234] Si udì stridere la ghiaia sotto qualche passo; poi si fece ancóra un gran silenzio. Giunse un clamore indistinto dalla lontananza dei canali. Parve, a un tratto, che i gelsomini[235] rendessero un odore più forte, come un cuore accelera i suoi battiti. La notte parve gravida di prodigi. Le forze eterne operavano armoniosamente, fra la terra e le stelle.

– Perdonatemi! Se il mio desiderio vi fa soffrire, io lo soffocherò ancóra, io sarò ancóra capace di rinunziare, di obbedirvi. Perdita, Perdita, io dimenticherò tutto quello che mi dicevano i vostri occhi, lassù, tra le parole inutili… Quale stretta, quale carezza potrebbe mescolarci più profondamente? Tutta la passione della notte c'incalzava e ci gettava l'un verso l'altra. Io vi ho ricevuta tutta in me, come un'onda… E ora mi sembra che io non possa più dividervi dal mio sangue, e che voi anche non possiate più allontanarvi da me, e che noi dobbiamo andare incontro a non so quale alba…

Egli le parlava sommesso, interamente effuso nelle sue parole, divenuto una sostanza vibrante in cui tutte le mutazioni della creatura notturna parevano imprimersi d'attimo in attimo. Egli non vedeva più dinanzi a sé una forma corporea, una carne opaca e impenetrabile, la pesante carcere umana, ma un'anima rivelata in una successione di parvenze espressive come le melodie, una sensibilità oltre ogni limite delicata e possente che

creava in quell’involucro a vicenda la fralezza dei fiori, il vigore del marmo, l’impeto della vampa, tutte le ombre e tutte le luci.

– Stelio!

Proferì ella quel nome appena appena; e tuttavia in quel soffio morente tra le labbra smorte era un’immensità di esultanza e di meraviglia come nel più acuto grido. Ella aveva sentito l’amore nell’accento virile: l’amore, l’amore! Ella che aveva ascoltato tante volte le belle e perfette parole fluenti nella voce limpida soffrendone stranamente come d’un supplizio e d’un gioco, ella ora vedeva per il nuovo accento trasfigurarsi a un tratto la sua vita e la vita universa. La sua anima parve invertirsi: cadde l’ingombro al fondo, disparve in una oscurità senza fine; e venne in alto qualche cosa di leggero e di lucente, qualche cosa di libero e d’immacolato, che si dilatò, che s’incurvò come un cielo mattutino. E, in quel modo che l’onda della luce sale dall’orizzonte al sommo con un’armonia muta, l’illusione della felicità salì alla sua bocca. Un sorriso infinito vi si diffuse, infinito, così che le linee delle labbra vi tremolavano come le foglie nell’aura, i denti vi rilucevano come i gelsomini nel chiarore stellare: esilissime forme nel vasto elemento. [236]

«Tutto è abolito, tutto è scomparso. Io non ho vissuto, non ho amato, non ho gioito, non ho sofferto. Sono nuova. Non conosco che questo amore. Sono pura. Voglio morire nella voluttà che mi rivelerai. Gli anni e gli eventi sono passati sopra di me senza toccare quella parte dell’anima mia che io ti serbavo, quel cielo segreto che ora a un tratto s’è aperto e ha vinto ogni ombra ed è rimasto solo per contenere la forza e la dolcezza del tuo nome. Il tuo amore mi salva; l’amplesso intero del mio amore ti farà divino…» Parole d’ebrezza le sgorgavano dal cuore liberato, ma le sue labbra non osavano di proferirle. Ed ella sorrideva, sorrideva del suo sorriso infinito, silenziosa.

– Non è vero? Dite! Rispondete, Perdita! Non sentite anche voi questa necessità che è forte di tutte le nostre rinunzie, di tutta la nostra costanza nell’attendere l’ora piena? Ah mi sembra che le mie speranze e i miei presentimenti non sarebbero più nulla, Perdita, se quest’ora non fosse. Dite che non potreste giungere all’alba senza di me, come io non potrei senza di voi! Rispondete!

– Sì, sì…

Perdutamente ella si donò in quella sillaba fioca. Il sorriso si spense; la bocca s'appesantì, si mostrò sul pallore con un rilievo quasi duro, come se la sete la gonfiasse, valida per attirare, per prendere, per ritenere, insaziata. E tutto il corpo, ch'era parso attenuarsi nel dolore e nel terrore, si risollevò come se vi crescesse di repente un'ossatura nuova, riacquistò la sua potenza carnale, fu attraversato da un'onda impetuosa; ridivenne desiderabile e impuro.

– Senza più indugio. È tardi!

Egli tremava d'impazienza. La furia lo riprendeva; la brama lo riafferrava alla gola con gli artigli felini.

– Sì – ripeté la donna, ma con un accento diverso, con gli occhi negli occhi di lui, avida e imperiosa, come se ora ella fosse certa di avere il filtro che doveva legarlo a sé ultimamente.

Egli sentì entrare nel suo cuore le voluttà che abitavano quella carne profonda. La guardò, impallidendo come se il suo sangue si disperdesse nella terra a bagnare le radici dei frutti, in sogno, fuori del tempo, solo con lei sola.

Ella stava sotto l'arbusto ornato di monili e carico di frutti, vivamente inarcata a guisa delle sue labbra, partendosi da tutte le sue membra la febbre come dalle labbra si parte il respiro. La bellezza repentina che l'aveva illuminata nel cenacolo, fatta di mille forze ideali, si rinnovellava in lei ma ancor più intensa, fatta della fiamma che non appassisce, del fervore che non langue. I frutti magnifici pendevano sul suo capo, recanti in sommo la corona d'un re donatore. Il mito del melagrano riviveva nella notte come al passaggio della barca ricolma su l'acqua vespertina. – Chi era ella? Persefone signora delle Ombre? Aveva ella vissuto là dove tutte le agitazioni umane sembrano un gioco di vènti nella polvere d'un cammino senza termine? Aveva ella guardato il mondo delle sorgenti, numerato nella terra sotterranea le radici dei fiori immote come le vene in un corpo impietrito? Era ella stanca o ebra delle lacrime e delle risa e delle lussurie umane, e dell'aver toccato a una a una tutte le cose mortali per farle fiorire, per farle perire? Chi era mai? Aveva colpito le città come un flagello? chiuso per sempre col suo bacio le labbra che cantavano, arrestato i battiti di un'anima tirannica, attossicato i giovinetti col suo sudore salso come la schiuma del mare? Chi era? Chi era? Quale passato la faceva così smorta, così cocente e così perigliosa? Aveva ella già detto tutti suoi segreti e

donato tutti i suoi doni? O poteva ella ancóra meravigliare con nuove opere il suo nuovo amante, pel quale la vita il desiderio e la vittoria erano una cosa sola? – Tanto, e più e più, davano al sogno le esili vene delle sue tempie, l'ondulazione delle sue gote, la possa dei suoi fianchi, l'ombra glauca e quasi marina che era l'elemento in cui viveva quel volto come l'occhio nella sua propria umidità.

«Tutto il male, tutto il bene, quel che io so e quel che io ignoro, quel che tu sai e quel che tu ignori, tutto fu per la pienezza della nostra notte.» La vita e il sogno erano una cosa sola. I sensi e i pensieri erano come vini mesciuti in una medesima tazza. Le vesti, il viso nudo, le speranze, lo sguardo erano simili alle piante di quel giardino, all'aria, alle stelle, al silenzio. Diveniva apparente quell'armonia nascosta in cui la natura ha mescolato e celato le differenze e le diversità.

Attimo sublime e senza ritorno. Prima che l'anima fosse consapevole, le mani fecero il gesto del desiderio, toccarono la carne, l'attirarono, la godettero fredda e dolce.

Sentendo le mani maschie su le sue braccia nude, la donna arrovesciò il capo nell'ombra come per abbattersi. Tra le palpebre che morivano, tra le labbra che morivano, il bianco degli occhi, il bianco dei denti brillarono come le cose che brillano per l'ultima volta. Poi, rapidamente, il capo si risollevò, risuscitò; la bocca cercò la bocca che la cercava. L'una s'impresse nell'altra. Mai suggello fu più forte. Come l'arbusto, l'amore coprì entrambi gli illusi.

Si distaccarono; si fissarono senza vedersi. Non vedevano più nulla. Erano ciechi. Udivano un rombo terribile, come se il fremito del bronzo si fosse ridestato entro le loro fronti stesse. Tuttavia poterono intendere il tonfo sordo di un frutto che cadde su l'erba, dal ramo ch'essi avevano scosso nella stretta violenta. Si scrollarono come per gittar via un'ammantatura che li gravasse. Si rividero; ridivennero lucidi. Udirono le voci amiche sparse nel giardino, l'indistinto clamore lontanante pei canali ove ripassavano forse gli antichi corteggi.

– Ebbene? – domandò il giovine avidamente, bruciato fin nelle midolle da quel bacio di carne e d'anima.

La donna si chinò a raccogliere su l'erba la melagrana. Era matura, s'era aperta cadendo, versava il succo sanguigno; che bagnò la mano arida, macchiò la chiara veste. Con la visione della barca onusta e dell'isola

pallida e della prateria d’asfodelo, tornarono allo spirito amante le parole dell’animatore: «Questo è il mio corpo… Prendete e mangiate!»

– Ebbene?

– Sì.

Ella strinse il frutto nel pugno, con un moto d’istinto, come se volesse spremerlo. L’umore stillò, le rigò il polso. Tutto il suo corpo allora si contorse e vibrò intorno a un nucleo di fuoco, chiedendo di soggiacere. Di nuovo, il fiume gelido la sommergeva, le passava sopra, l’assiderava dalle radici dei capelli all’estremità delle dita, ma senza spegnere quel nucleo ardente.

– Come? Dite! – incalzò il giovine, quasi crudamente, poiché sentiva risorgere l’insania e ritornar da lontano l’odore dell’Orgia.

– Partite con gli altri, poi tornate… Vi aspetterò al cancello del Giardino Gradenigo.

Ella tremava del tristo tremore carnale, preda della forza invincibile. Egli la rivide in un lampo riversa, coperta di sudore, palpitante come la Menade dopo la danza. Si guardarono ancóra; ma non poterono tollerare lo sguardo ferino della loro cupidigia. Soffrirono. Si allontanarono.

Ella andò verso le voci dei poeti che avevano esaltata la sua potenza ideale.

Perduta, perduta, ella era omai perduta. Ella viveva ancóra, disfatta, umiliata e ferita, come se fosse stata calpesta senza pietà; viveva ancóra, e l’alba si levava, e ricominciavano i giorni, e la fresca marea rifluiva nella Città bella, e Donatella era pura sul suo guanciale. In una infinita lontananza dileguavasi l’ora, tuttavia così prossima, in cui ella aveva atteso l’amato al cancello, aveva udito i passi nel silenzio quasi funebre della fondamenta deserta, aveva sentito le sue ginocchia piegarsi come sotto a una percossa e la sua testa riempirsi del rombo terribile. Lontanissima era quell’ora; e tuttavia nella sua carne, sotto il tremolio lasciatovi dagli spasimi, persistevano con una strana intensità le sensazioni dell’attesa: il freddo del ferro a cui s’era appoggiata la sua fronte, il fortore affogante che saliva dall’erbe come da un maceratoio,[237] la lingua tiepida dei levrieri di Myrta che eran venuti senza strepito a leccarle le mani.

– Addio, addio!

Era perduta. Egli s’era levato da quel letto come dal letto d’una cortigiana, divenuto quasi estraneo, quasi impaziente, attirato dalla freschezza dell’alba, dalla libertà del mattino.

– Addio!

Dalla finestra ella lo scorse su la riva respirare largamente l’aria vivida;[238] poi udì nella grande calma la voce di lui limpida e sicura chiamare il gondoliere.

– Zorzi![239]

L’uomo dormiva in fondo alla gondola immobile, e il suo sonno umano era simile al sonno di quel legno curvo che gli obbediva. Come Stelio lo toccò col piede, egli si svegliò di soprassalto, balzò a poppa, afferrò il remo. L’uomo e il legno a un tempo erano desti, in accordo come un corpo solo, pronti a scorrere su l’acqua.

– Servo suo, paron! – disse Zorzi con un sorriso bonario, guardando il cielo che si rischiarava. – La se senta, che adesso me toca vogar mi.[240]

Di contro al palazzo la porta di un’officina s’aperse. Era un’officina di tagliapietre, dove si tagliavano gradini nella pietra di Val di Sole.[241]

«Per salire!» pensò Stelio; e il suo cuore superstizioso si rallegrò del buon augurio. Il nome della cava gli sembrò raggiante su la tabella. L’imagine d’una scala gli significò la sua stessa ascensione. Egli l’aveva già veduta, nel giardino abbandonato, su l’arme dei Gradenigo. «In alto, sempre più in alto!» La gioia ripullulava dal profondo. Il mattino eccitava le opere umane.

«E Perdita? E Arianna?» Egli le rivide in sommo della scala marmorea al lume delle fiaccole fumide così strette, nella ressa, che l’una si confondeva con l’altra in un medesimo biancheggiare, le due tentatrici, entrambe escite dalla folla come dall’amplesso d’un mostro. «E la Tanagra?» La Siracusana dai lunghi occhi caprini gli apparve in riposo congiunta alla terra madre, come la figura d’un bassorilievo appresa al piano in cui è scolpita. «La Trinità dionisiaca!»[242] Egli se le figurava scevre d’ogni passione, immuni d’ogni male, come le creature dell’arte. La superficie della sua anima si copriva d’imagini splendide e rapide, come un mare sparso di vele gonfie. Il suo cuore non soffriva più. Un aspro senso di novità si spandeva per tutta la sua sostanza, col diffondersi della luce. Il calore della febbre notturna si disperdeva interamente nella brezza, i vapori si dissipavano. Accadeva in lui quel che accadeva intorno. Egli rinasceva col mattino.

– Adesso no serve più che ti fazzi chiaro – mormorò maliziosamente il rematore, spegnendo il fanale della gondola.

– Per San Giovanni Decollato al Canal Grande! – gli gridò Stelio, sedendosi.

E, mentre la prua dentata volgeva pel rio di San Giacomo dall'Orio, egli si volse a riguardare il palazzo ch'era plumbeo nell'ombra. Una finestra illuminata si oscurò, come un occhio che s'accechi. «Addio, addio!» Il suo cuore ebbe un sussulto; la voluttà riondeggiò nelle sue vene; le imagini del dolore e della morte passarono su tutte le altre. La donna non più giovine era rimasta sola, lassù, con l'aspetto dell'agonizzante; la vergine chiusa si disponeva a ritornare verso il luogo del suo supplizio. Egli non seppe compiangere ma soltanto promettere. Dall'abondanza della sua forza egli trasse l'illusione di poter mutare quelle due sorti per la sua gioia. Il suo cuore non soffriva più. Ogni ansia cedette al piacere semplice che davano ai suoi occhi gli spettacoli mattutini. Gli celarono il pallore di Perdita le fronde soverchianti i muri degli orti, ove già si svegliava il cinguettìo dei passeri. Nelle ondulazioni dell'acqua si persero le labbra sinuose della cantatrice. Accadeva in lui quel che accadeva intorno. L'arco e l'eco dei ponti, le alghe natanti, il gemito dei colombi erano come il suo respiro, la sua fiducia, la sua fame.

– Férmati davanti al Palazzo Vendramin-Calergi [243] – ordinò al rematore.

Lungo il muro di un orto, al passaggio, egli strappò alcune gracili piante fiorite negli interstizii del mattone che aveva il color cupo e ricco del sangue aggrumato. I fiori erano violetti, d'una estrema delicatezza, quasi impalpabili. Egli pensò ai mirti che crescono lungo il golfo di Egina, [244] duri e fieri come cespugli di bronzo; pensò ai cipressetti foschi che coronano le cime sassose dei poggi toscani, agli alti allori che proteggono le statue nelle ville di Roma. Col pensiero accrebbe l'offerta di quei fiori autunnali troppo esigua per Colui che aveva saputo dare alla sua vita la grande vittoria che le aveva promessa.

– Accosta alla riva.

Il canale era deserto, antico fiume di silenzio e di poesia. Il cielo verde vi si specchiava con le sue ultime stelle morienti. Il palazzo al primo sguardo aveva un'apparenza aerea, come di una nuvola effigiata che posasse su l'acqua. L'ombra, ond'era ancóra soffuso, aveva la qualità del velluto, la bellezza di una cosa magnifica e molle. E in quella guisa che in un velluto

profondo si scoprono all'occhio l'opere, lentamente le linee dell'architettura si rivelarono nei tre ordini corintii che salivano con un ritmo di grazia e di forza al fastigio ove le aquile i corsieri le anfore, emblemi della vita nobile, s'intramezzavano alle rose dei Loredan. NON NOBIS, DOMINE, NON NOBIS.[245]

Il gran cuore malato palpitava là. L'imagine del creatore barbarico riapparve: gli occhi cerulei brillarono sotto la fronte vasta, le labbra si serrarono sul robusto mento armate di sensualità, di superbia e di dispregio. – Dormiva egli? Poteva egli dormire? O era insonne, con la sua gloria? – Il giovine ripensò le strane cose che aveva udito raccontare di lui. – Era vero ch'egli non potesse dormire se non sul cuore della sua donna, strettamente abbracciato alla sua donna, e che pur nella vecchiezza gli persistesse questo bisogno del contatto d'amore? – Ripensò il racconto di Lady Myrta che aveva visitato a Palermo la Villa d'Angri[246] dove gli armarli della stanza abitata dal vecchio erano rimasti impregnati d'un'essenza di rose così violenta che dava ancóra le vertigini. Vide il piccolo corpo stanco inviluppato in drappi suntuosi, ornato di gemme, profumato come un cadavere composto pel rogo. – Non forse Venezia aveva dato a lui, come già ad Alberto Durero, il gusto delle voluttà e dei fasti?[247] Ben nel silenzio dei canali egli aveva udito passare il più ardente soffio delle sue musiche: la passione mortale di Tristano e di Isolda.[248]

Ora il gran cuore malato palpitava là; il formidabile impeto si placava là. Il palazzo patrizio, con le aquile con i corsieri con le anfore con le rose, era chiuso e muto come un alto sepolcro. Sopra quel marmo il cielo si infiammava all'alito dell'aurora.

«Salute al Vittorioso!» E Stelio Èffrena gettò i fiori dinanzi alla porta.

– Avanti! Avanti!

Incitato da quell'impazienza subitanea, il rematore si curvò sul remo. Il legno sottile guizzò su l'acqua. Tutto il canale era chiaro da una banda. Una vela fulva passava senza romore. Il mare, i flutti allegri, le risa dei gabbiani, il vento del largo si rappresentarono al desiderio.

– Voga, Zorzi! Alla Veneta Marina pel rio dell'Olio – gridò il giovine.

Il canale gli sembrava troppo angusto pel respiro della sua anima. Come il respiro la vittoria gli era omai necessaria. Egli voleva riconoscere alla luce del mattino e all'acredine del mare la bontà della sua tempra, escito dal delirio notturno. Non aveva sonno. Sentiva intorno ai suoi occhi un cerchio

di freschezza, come se li avesse lavati con la rugiada. Non provava alcun bisogno di riposarsi; e il letto dell'albergo gli faceva orrore come un giaciglio vilissimo. «Il ponte d'una barca, l'odore del catrame e del sale, il battito d'una vela rossa…»

– Voga, Zorzi!

Il vigore del gondoliere si raddoppiò. La forcola strideva di tratto in tratto sotto lo sforzo. Si dileguò il Fondaco dei Turchi,[249] avorio meravigliosamente trascolorato e consunto, simile al portico superstite d'una mesciuta in ruina; passarono il palazzo dei Cornaro e il palazzo dei Pesaro, i due colossi opachi anneriti dal tempo come dal fumo d'un incendio; passò la Ca' d'oro, divino gioco della pietra e dell'aria; ed ecco, il Ponte di Rialto mostrò il suo ampio dorso, già tutto strepitoso di vita popolare, carico delle sue botteghe ingombre, odorante di ortaggi e di pesci, simile a una smisurata cornucopia che riversasse intorno per le rive l'abondanza dei frutti terrestri e marini a nutrirne la Città Dominante.[250]

– Ho fame, Zorzi, ho una gran fame – disse Stelio ridendo.

– Bon segno co' la notolada fa fame; xe ai vechi che la ghe fa sono – fece Zorzi.

– Accosta!

Egli comprò da una peata[251] l'uva delle Vignole, i fichi di Malamocco raccolti su un piatto di pampini.

– Voga!

La gondola virò, sotto il Fondaco dei Tedeschi; scivolò per i canali angusti e oscuri, verso il rio di Palazzo. Le campane di San Giovanni Crisostomo, di San Giovanni Elemosinario, di San Cassiano, di Santa Maria dei Miracoli, di Santa Maria Formosa, di San Lio sonavano all'aurora gioiosamente. Lo strepito del mercato si perdeva nella salutazione dei bronzi, con gli odori della pesca, della verdura, del vino. Tra le mura di marmo e di mattone ancóra dormenti, sotto la striscia del cielo la striscia dell'acqua andava sempre più risplendendo innanzi al ferro della prua come se l'accendesse la corsa; e quel crescere del fulgore dava a Stelio l'illusione d'una rapidità fiammeggiante. Egli pensò i vari delle navi che scendono nel mare sollevando nell'attrito le fiamme: l'onda fumiga intorno, il popolo acclama e applaude…

– Al Ponte della Paglia!

Un pensiero spontaneo come un istinto lo portava verso il luogo glorioso dove gli sembrava dovessero ancóra rimaner le tracce delle sue animazioni liriche e gli echi del gran coro bacchico. «Viva il forte…» La gondola rasentò il fianco possente del Palazzo ducale, compatto in guisa d'un masso unico lavorato da scalpelli abili a trovar melodie come i plettri dei musici. Egli abbracciò la mole con tutta la sua anima rinata; vi riudì il suono della sua propria voce e lo scroscio degli applausi; vi rivide la smisurata chimera occhiuta dal busto coperto di scaglie splendide, lunga nereggiante sotto le enormi volute d'oro; e sé medesimo raffigurò oscillante su la moltitudine come un corpo concavo e sonoro, abitato da una volontà misteriosa. Egli diceva: «Creare con gioia! È l'attributo della divinità. Non è possibile imaginare al vertice dello spirito un atto più trionfale. Le parole stesse che lo significano hanno la splendidezza dell'aurora…»

Egli ripeteva a sé, all'aria, all'acqua, alla pietra, all'antica Città, alla giovine aurora: «Creare con gioia! Creare con gioia!»

Quando la prua passò di sotto al ponte ed entrò nello specchio di luce, egli ebbe nel più largo respiro, con la sua speranza e con il suo coraggio, tutta la bellezza e tutta la forza della vita anteriore.

– Trovami una barca, Zorzi, una barca che vada in alto mare!

Gli bisognava un respiro anche più largo, il vento, la salsedine, la schiuma, la vela gonfia, il bompresso[252] appuntato verso l'orizzonte immenso.

– Alla Veneta Marina, trovami una barca di pescatori, un bragozzo[253] di Chioggia!

Egli scorse una gran vela rossa e nera, allora allora issata, che palpitava nel prender vento, superba come un vecchio stendardo republicano, con il Leone ed il Libro.

– Eccola! Eccola! Raggiungila, Zorzi!

Impaziente, egli agitò la mano facendo il segnale dell'indugio.

– Grida alla barca che m'aspetti!

L'uomo del remo, acceso e grondante, gittò un grido di richiamo verso gli uomini della vela. La gondola volava come un sandalo in una regata. S'udiva l'anelito del petto robusto.

– Bravo Zorzi!

Ma anch'egli anelava, come se fosse per raggiungere la sua fortuna, una mèta felice, la certezza d'un regno.

– Semo andai in bandiera – disse il rematore stropicciandosi le palme cocenti, con un franco riso che parve rinfrescarlo tutto. – Vardé che stravaganza!

Il gesto, il tono, l'arguzia popolana, le facce attonite dei pescatori che si sporgevano dal parapetto, i riflessi della vela che facevano sanguigna l'acqua, l'odor cordiale del pane che esciva da un forno, l'odor della pece che cominciava a bollire in uno squero[254] vicino, il vocìo degli arsenalotti che andavano al lavoro guerresco, tutta l'emanazione forte di quella riva ove si sentivano ancóra le vecchie galere imputridite della Serenissima e rimbombavano sotto il martello le corazze delle navi d'Italia,[255] tutte quelle cose rudi e sane suscitarono dal cuore del giovine un impeto di allegrezza che scoppiò in un riso della sua bocca. Egli e il rematore insieme ridevano, concordi, presso il fianco rattoppato e incatramato della barca peschereccia che aveva l'aspetto vivo d'una buona bestia da travaglio con la pelle aspra di rughe d'escrescenze e di cicatrici.

– Cossa vorla? – domandò l'anziano dei marinai, inclinando verso le risa sonore la sua faccia barbata e cotta in cui non v'era di chiaro se non qualche pelo canuto e gli occhi grigi tra le palpebre arrovesciate dai vènti salmastri. – Cossa comandela, paron?

La maestra sbatteva e garriva come un vessillo.

– El paron vorìa montar a bordo – rispose Zorzi.

L'albero scricchiolava tutto vivo dal calcagnolo al pomo.

– Ch'el monta pur. Co' nol vol altro, paron! – fece l'anziano semplicemente; e si volse per prendere la scala penzola.

L'attaccò a mezzapoppa. Era fatta d'alcuni cavigliotti consumati e d'una sola corda a doppino logora.[256] Ma anch'essa, come tutte le particolarità del rozzo legno, parve a Stelio una cosa straordinariamente viva. Mettendovi il piede, ebbe vergogna della sua scarpa lucida e fine. La grossa mano dura del marinaio, segnata di emblemi azzurri, l'aiutò, lo tirò a bordo con una stratta.

– L'uva e i fichi, Zorzi!

Dalla gondola il rematore gli porse il piatto di pampini.

– Che i vada in tanto sangue!

– E il pane?

– Gavemo el pan caldo, – disse un marinaio alzando la bella forma tonda e bionda – apena cavà dal forno.

La fame doveva dargli un sapore delizioso, trovarvi adunata tutta la bontà del frumento.

– Servo suo, paron! E vento in pope! – gridò il rematore salutando.

– Orza!

La vela latina si gonfiò, purpurea, col Leone e col Libro. La barca prese la bordata del largo, volgendo la prua verso San Servolo. La riva parve inarcarsi a sospingerla. Nella scia si mescolarono i filoni, uno glauco, l'altro roseo, producendo un vortice opalino; poi si cangiarono, alternarono tutti i colori, come se l'onda prodiera fosse un'iride fluida.

– Poggia!

Il naviglio virò di gran forza. Un miracolo lo colse. I raggi primi del sole trapassarono la vela palpitante, folgorarono gli angeli ardui su i campanili di San Marco e di San Giorgio Maggiore, incendiarono la sfera della Fortuna, coronarono di lampi le cinque mitre della Basilica. La Città anadiomene fu regina su l'acque con tutti i suoi veli lacerati.

«Gloria al Miracolo!» Un sentimento sovrumano di potenza e di libertà gonfiò il cuore del giovine come il vento gonfiò la vela per lui trasfigurata. Nello splendore purpureo della vela egli stette come nello splendore del suo proprio sangue. Gli parve che tutto il mistero di quella bellezza gli chiedesse l'atto trionfale. Si sentì capace di compierlo. «Creare con gioia!»

E il mondo era suo.

II
L’IMPERO DEL SILENZIO

«Col tempo.» In una sala dell’Academia, la Foscarina s’era soffermata dinanzi alla *Vecchia* di Francesco Torbido, a quella donna rugosa sdentata floscia e gialliccia che non può più sorridere né piangere, a quella specie di ruina umana che è peggiore della putredine, a quella specie di Parca terrestre che invece della conocchia o del filo o delle forbici tiene fra le dita il cartiglio su cui è scritto l’ammonimento.

– Col tempo! – ella ripeté, all’aria aperta, interrompendo il silenzio pensieroso in cui ella aveva sentito il suo cuore a poco a poco appesantirsi e discendere al fondo come una pietra in un’acqua cupa. – Conoscete, Stelio, la casa chiusa della Calle Gàmbara? [1]

– No. Quale?

– La casa della contessa di Glanegg.

– Non la conosco.

– Non sapete la storia della bellissima Austriaca?

– No, Fosca. Raccontate.

– Volete che andiamo sino alla Calle Gàmbara? Pochi passi.

– Andiamo.

Camminarono l’una a fianco dell’altro, verso la casa chiusa. Stelio si trattenne un poco indietro per guardare l’attrice, per vederla avanzare nell’aria morta. Abbracciò tutta la persona col suo sguardo caldo: la linea delle spalle declinante con una grazia così nobile, la cintola pieghevole e libera su i fianchi forti, le ginocchia che si movevano leggermente tra le pieghe della gonna, e quel pallido viso appassionato, quella bocca di sete e di eloquenza, quella fronte bella come una bella fronte virile, quegli occhi

che s’allungavano nelle ciglia come vaporati da una lacrima che di continuo vi salisse e vi si dissolvesse senza sgorgarne, tutto quell’appassionato viso di luce e d’ombra, d’amore e di dolore, quella forza febrile, quella vita tremante. [2]

– Ti amo, ti amo; tu sola mi piaci; tutto mi piace in te – le disse egli a un tratto, piano, presso la gota, quasi stringendosi a lei nel passo, mettendo il suo braccio sotto il braccio di lei, non potendo tollerare ch’ella fosse ripresa da quella pena, ch’ella soffrisse dell’atroce ammonimento.

Ella trasalì, s’arrestò, abbassò le palpebre, bianca.

– Amico dolce! – disse, con una voce così lieve che le due parole parvero modulate non dalle sue labbra ma dal sorriso della sua anima.

Tutta la sua pena era divenuta fluida, mutata in una sola onda di tenerezza che si versava su l’amico abbandonatamente. Un’infinita gratitudine le diede il bisogno ansioso di trovare qualche gran dono per lui.

– Che posso fare, che posso fare per te? Dimmelo!

Ella imaginò una prova meravigliosa, una testimonianza d’amore inaudita e fulminea. «Servire, servire!» Ella desiderò il mondo per offrirglielo.

– Che vuoi? Dimmelo! Che posso fare per te?

– Amarmi, amarmi.

– Il mio amore è triste, povero amico!

– È perfetto, colma la mia vita.

– Tu sei giovine…

– Ti amo.

– Tu devi possedere le forze che ti somigliano…

– Tu esalti la mia forza e la mia speranza, ogni giorno. Il mio sangue aumenta, quando ti sono vicino, e tu taci. Allora nascono in me le cose che nel tempo ti meraviglieranno. Tu mi sei necessaria.

– Non dire!

– Ogni giorno tu mi assicuri che tutte le promesse mi saranno mantenute.

– Sì, tu avrai la tua bella sorte. Non temo per te. Tu sei sicuro. Nessun pericolo può sbigottirti; nessun ostacolo può interrompere il tuo cammino… Oh, poter amare senza temere! Chi ama teme. Io non temo per te. Tu mi sembri invincibile. Grazie anche di questo! [3]

Ella mostrava la sua fede profonda come la sua passione, illimitata e lucida. Lungo tempo, pur nell’ardore della sua lotta e nelle vicende del suo

peregrinare, ella aveva tenuto gli occhi intenti a quella giovine esistenza vittoriosa come a una forma ideale nata dalla purificazione del suo proprio desiderio. Più d'una volta, nella tristezza dei vani amori e nella nobiltà del divieto imposto, ella aveva pensato: «Ah, se alfine di tutto il mio coraggio che s'è indurito sotto le tempeste, se alfine di tutte le cose forti e limpide che il dolore e la ribellione hanno scoperto in fondo alla mia anima, se del meglio di me io potessi un giorno foggiarti le ali per l'altissimo volo!» Più d'una volta la sua malinconia s'era inebriata d'un presentimento quasi eroico. Ella aveva talora assoggettata la sua anima alla constrizione e allo sforzo, l'aveva sollevata talora alla più ardua bellezza morale, l'aveva condotta verso gli atti dolorosi e puri, soltanto per meritare quel ch'ella sperava e temeva a un tempo, soltanto per sentirsi degna di offrire la sua servitù a colui ch'era impaziente di vincere.

Ed ora da un urto violento e repentino del fato ella era stata gettata contro di lui come una femmina bramosa, con tutta la sua carne tremante. Ella s'era mescolata a lui con tutto il suo sangue più acre. Ella lo aveva veduto dormire su lo stesso guanciale il sonno pesante della fatica d'amore; aveva conosciuto al suo fianco i risvegli subitanei, agitati dallo sgomento crudele, e l'impossibilità di richiudere le palpebre stanche, nel dubbio ch'egli la guardasse dormente, che le cercasse nel volto i segni degli anni, ne avesse disgusto, anelasse a una fresca giovinezza inconsapevole.

– Nulla vale quel che tu mi dài – disse Stelio premendole il braccio, cercandole con le dita il polso nudo sotto il guanto, per un bisogno quasi smanioso di sentire il battito di quella vita devota, la pulsazione di quel cuore fedele nei desolati luoghi ov'essi camminavano, sotto lo squallido fumo che li avvolgeva assordendo il rumore dei loro passi. – Nulla vale questa certezza di non esser più solo fino alla morte.

– Ah, tu lo senti dunque, tu lo sai che questo è per sempre! – esclamò ella con un impeto di gioia, vedendo trionfare il suo amore. – Per sempre, qualunque cosa avvenga, dovunque ti conduca la tua sorte, comunque tu voglia ch'io ti serva, Stelio, da vicino, da lontano…

Si diffondeva per l'aria fumida una confusa monotonia ch'ella riconobbe. Era il coro[4] delle passere, nel giardino della contessa di Glanegg, adunate su i grandi alberi moribondi. La parola le si spense su le labbra. Ella fece l'atto istintivo di volgersi, di trarre seco l'amico verso un'altra parte.

– Dove andiamo? – chiese egli, riscosso dal brusco movimento della sua compagna e da quell'interruzione inattesa che era come la fine di un incanto o di una musica.

Ella s'arrestò. Sorrise di quel suo tenue sorriso asconditore. «COL TEMPO.»

– Volevo fuggire – disse – ma non si può.

Ella era là come una pallida fiamma.

– Avevo dimenticato che vi conducevo verso la casa chiusa, Stelio.

Ella era là, nel giorno cinereo, priva d'ogni forza, smarrita come in un deserto.

– Mi pareva che avessimo un'altra mèta. Ma siamo giunti. Col tempo!

Ella gli appariva ora come in quella notte indimenticabile quando aveva supplicato: «Non mi fate male!». Era là, vestita di quella sua segreta anima tenera, così facile a essere uccisa, a esser distrutta, immolata senza sangue.

– Andiamo, andiamo, – disse egli facendo l'atto di muoverla – andiamo oltre.

– Non si può.

– Andiamo a casa tua, andiamo a casa tua; accendiamo il fuoco, il primo fuoco d'ottobre. Lascia che io passi la sera con te, Foscarina! Fra poco piove. Sarà così dolce restare nella tua stanza, a parlare, a tacere, con le mani nelle mani… Vieni. Andiamo.

Egli avrebbe voluto prenderla fra le sue braccia, cullarla, consolarla, sentirla piangere, beverne le lacrime. Il suono stesso delle sue parole carezzevoli aumentava la sua tenerezza. Di tutta la persona amante egli amò allora perdutamente i segni delicati che si partivano dall'angolo degli occhi verso le tempie, e le piccole vene oscure che rendevano le palpebre simili alle violette, e l'ondulazione delle gote, e il mento estenuato, e tutto quello che pareva tócco dal male d'autunno, tutta l'ombra su l'appassionato viso. [5]

– Foscarina! Foscarina!

Quando egli la chiamava pel suo vero nome, il cuore gli palpitava più forte, come se qualche cosa di più profondamente umano entrasse nel suo amore, come se a un tratto tutto il passato si riattaccasse alla figura ch'egli isolava nel sogno e innumerevoli fili ne riallacciassero tutte le fibre alla vita implacabile.

– Vieni. Andiamo!

Ella sorrideva penosamente.

– Ma perché, se la casa è là? Passiamo per la Calle Gàmbara. Non volete sapere la storia della contessa di Glanegg? Guardate! Sembra un monastero.

La calle era soletta come il sentiere di un eremo, grigiastra, umidiccia, sparsa di foglie màcere. Il grecolevante creava nell'aria una fumèa tarda e molle che assordiva i romori. La monotonia confusa somigliava or sì or no a un suono di legni e di ferri che cigolassero.

– Dietro quelle mura un'anima desolata sopravvive alla bellezza d'un corpo – disse la Foscarina pianamente. – Guardate! Le finestre sono chiuse, le persiane sono fisse, le porte hanno i suggelli. Una sola fu lasciata aperta, quella dei servitori, per dove entra il nutrimento della morta, come nelle tombe egizie. I servitori nutrono un corpo estinto.

Gli alberi sopravanzando la cinta claustrale parevano fumigare per le cime quasi nude; e le passere, più numerose delle foglie malate su i rami, cigolavano cigolavano senza pause.

– Indovinate il nome. È bello e raro, come se voi l'aveste ricercato.

– Non so.

– Radiana! Si chiama Radiana, la prigioniera.

– Ma di chi è prigioniera?

– Del Tempo, Stelio. Il Tempo veglia alle porte con la sua falce e col suo polverino, come nelle vecchie stampe… [6]

– Un'allegoria? [7]

Passò un fanciullo, zufolando. Come vide i due che guardavano verso le finestre chiuse, si soffermò a guardare anch'egli con i suoi larghi occhi curiosi ed attoniti. Essi tacquero. Il cigolare assiduo delle passere non sopraffaceva il silenzio delle mura, dei tronchi, del cielo; poiché la monotonia era negli orecchi loro come il rombo nelle conche marine ed essi attraverso quella sentivano la taciturnità delle cose intorno e qualche voce remota. L'urlo rauco d'una sirena si prolungò nella lontananza fumosa facendosi a poco a poco dolce come una nota di flauto. Si spense. [8] Il fanciullo si stancò di guardare: non accadeva nulla di visibile; le finestre non s'aprivano; tutto restava immobile. Partì di corsa.

S'udì la fuga dei suoi piccoli piedi scalzi su le pietre umide e su le foglie màcere.

– Dunque? – domandò Stelio. – Che fa Radiana? Non mi avete ancóra detto chi ella sia e perché chiusa. Raccontatemi. Ho pensato a Soranza

Soranzo. [9]

– È la contessa di Glanegg, una tra le più alte dame della nobiltà viennese, forse la più bella creatura ch'io abbia mai incontrata in terra. Franz Lenbach l'ha ritratta nell'armatura delle Valchirie, col casco dalle quattro ali. Non conoscete Franz Lenbach? Non siete mai entrato nel suo studio rosso al Palazzo Borghese? [10]

– No, mai.

– Andateci, un giorno. E domandategli che vi mostri quel ritratto. Non dimenticherete il volto di Radiana mai più. Lo vedrete, come ora lo vedo io a traverso le mura immutato. Ella ha voluto rimaner tale nella memoria di chi l'aveva vista risplendere. Quando in un mattino troppo chiaro si accorse che era venuto per lei il tempo di sfiorire, risolse di accommiatarsi dal mondo perché gli uomini non assistessero al deperimento e allo sfacelo della sua bellezza illustre. Forse la simpatia delle cose che si disgregano e cadono in rovina la trattenne a Venezia. Ella diede una magnifica festa di congedo, in cui parve ancóra sovranamente bella. Poi si ritirò per sempre in questa casa che vedete, dentro quest'orto murato, con i suoi servitori, aspettando la fine. È divenuta una figura di leggenda. Si dice che nella casa non vi sia uno specchio e ch'ella abbia dimenticato il suo volto. Pur ai suoi amici più devoti e ai suoi parenti prossimi è imposto il divieto di visitarla. Come vive? In compagnia di quali pensieri? Con quale arte inganna il tedio dell'attesa? La sua anima è in uno stato di grazia?

Ogni pausa della sua voce velata, che interrogava il mistero, si empiva d'una malinconia così densa che pareva quasi materiale, quasi misurata da quel ritmo di singulto che ha l'acqua entrando in un'urna.

– Prega? Contempla? Piange? O forse è divenuta inerte; non soffre, come non soffre un pomo che s'aggrinzisce in fondo a un vecchio armadio.

La donna tacque. Le sue labbra si piegarono in giù, quasi che quelle parole le avessero fatte appassire.

– Se ora, d'improvviso, s'affacciasse a quella finestra? – disse Stelio; che ebbe nell'udito, come una sensazione reale, lo stridore dei cardini.

Entrambi spiarono gli interstizii delle gelosie inchiodate.

– Potrebbe esser là a guardarci – soggiunse egli sommessamente.

L'uno comunicò all'altra il suo brivido.

Erano addossati al muro di contro e non avevano volontà di muovere un passo. L'inerzia delle cose li invadeva, l'umido fumo cinerino li fasciava

addensandosi; la confusa monotonia li stordiva come quella medicina che stordisce i febricitanti. Le sirene ululavano nella lontananza. Gli ululi rochi a poco a poco diminuendo si facevano dolci come note di flauti nell'aria molle, parevano indugiarsi come quelle foglie trascolorate che abbandonavano il ramo a una a una senza gemere. Quanto era lungo il tempo che passava tra il distaccarsi della foglia e il suo giungere a terra! Tutto era lentezza, vapore, abbandono, consumo, cenere. [11]

– Bisogna che io muoia, amico mio dolce, bisogna che io muoia! – disse la donna, dopo un lungo silenzio, con una voce straziante, sollevando la faccia dal cuscino dov'ella l'aveva premuta per domare la convulsione di voluttà e di dolore che le avevano data le carezze improvvise e furenti.

Vide il suo amico su l'altro divano, discosto, là, presso il balcone, nell'attitudine di chi sta per assopirsi, con gli occhi socchiusi, col capo riverso, colorato d'oro dalla luce della sera. Vide sotto il labbro di lui un segno rosso come una piccola ferita, su la fronte di lui i capelli sconvolti. Sentì che di quelle cose si nutriva il suo desiderio e si riaccendeva torbidamente. Sentì che le sue palpebre facevano male alle sue pupille, [12] come più ella guardava, e che il suo sguardo bruciava i suoi cigli, e che dalle pupille entrava in lei e le si spandeva per tutto il corpo sfiorito quel male inguaribile. Perduta, perduta, ella era omai perduta senza rimedio!

– Morire? – disse il suo amico, debolmente, senza aprire gli occhi, senza muoversi, come dal fondo della sua malinconia e del suo sopore.

Ella scorse la piccola ferita sanguinante muoversi sotto il labbro, nella parola.

– Prima che tu mi odii…

Egli aprì gli occhi, si sollevò, tese verso di lei la mano come per impedirle di proseguire.

– Ah, perché ti tormenti?

La vide quasi livida, coperta le gote dalle ciocche disfatte, consumata come se un veleno la corrodesse, piegata come se la sua anima fosse rotta a traverso la sua carne, tremenda e miserabile.

– Che fai tu di me? Che facciamo di noi? – disse la donna angosciosamente.

Essi avevano combattuto, col fiato nel fiato, col cuore contro il cuore; s'erano congiunti come in una mischia; avevano sentito nella saliva il

sapore del sangue. D'improvviso, avevano ceduto a un impeto di desiderio come a una cieca volontà di distruggersi. L'uno aveva scosso la vita dell'altra come per isvellerla dalle infime radici. Spasimando avevano sentito l'acutezza dei denti nei loro baci crudeli.

– Ti amo.

– Non così, non così vorrei…

– Tu mi turbi. A un tratto la furia mi prende…

– È come un odio…

– No, no, non dire!

– Tu mi scrolli e mi schianti come se tu volessi finirmi…

– Tu m'accechi. Non so più nulla.

– Che ti turba? Che vedi tu in me?

– Non so, non so che sia.

– Io lo so.

– Non ti tormentare! Ti amo. Questo è l'amore…

– Che mi condanna. Bisogna ch'io ne muoia. Dammi ancóra il nome che tu mi davi!

– Sei mia; ti posseggo; non ti perderò.

– Mi perderai.

– Ma perché? Non comprendo. Che demenza è la tua? Il mio desiderio ti offende? Ma tu, non mi desideri tu forse? Non sei presa dalla stessa furia di possedermi e d'esser posseduta? I tuoi denti battevano, prima che io ti toccassi…

Insofferente, egli la bruciava più a dentro, le inaspriva la piaga. Ella si coprì il volto con le palme. Il cuore le colpiva il petto divenuto rigido, in guisa d'un maglio [13] di cui ella sentisse ripercuotersi a sommo del cranio i colpi duri.

– Guarda!

Egli si toccò il labbro dove gli doleva, spremette la piccola ferita; stese verso la donna le sue dita tinte dalla stilla di sangue che n'era sgorgata.

– Tu m'hai lasciato il segno. Tu mordevi come una fiera… [14]

Subitamente ella si levò in piedi torcendosi, come s'egli l'avesse aizzata con ferro rovente. Spalancò gli occhi sopra di lui, come per divorarlo con lo sguardo. Le sue narici palpitarono. Una forza spaventosa s'agitò nella sua cintura. Tutto il suo corpo vibrando si sentì nudo sotto la tunica come se le pieghe non più vi aderissero. Il suo volto, escito dal cavo delle palme come

da una maschera cieca, riarse cupo come un fuoco senza raggi. Ella fu bellissima, terribile e miseranda.

– Ah Perdita, Perdita!

Mai mai mai quell'uomo dimenticherà il passo che la Lussuria mosse verso di lui, il modo ch'ella ebbe nell'appressarsi, la rapida onda muta che gli si rovesciò sul petto, che l'avviluppò, che l'aspirò, che gli diede per alcuni attimi la paura e la gioia di patire una violenza divina, di dissolversi in una specie di calda umidità letale, come se tutto il corpo della donna avesse assunto a un tratto la qualità di una bocca suggente ed egli vi fosse preso intero.

Chiuse gli occhi; obliò il mondo, la gloria. Una profondità tenebrosa e sacra si fece in lui come in un tempio. Il suo spirito era opaco e immobile; ma tutti i suoi sensi aspiravano a trascendere il limite umano, a gioire oltre l'impedimento, divenuti sublimi, atti a penetrare i misteri più remoti, a scoprire i segreti più reconditi, a trarre una voluttà da una voluttà come un'armonia da un'armonia, meravigliosi istrumenti, infinite virtù, realtà certe come la morte. Tutto vaniva come vapori: nella sola mescolanza dei sessi convergevano le energie e le aspirazioni dell'Universo; i cieli la consacravano; l'ombra e la cortina la rendevano religiosa; l'accompagnava il rombo della morte.

Aprì gli occhi. Vide la stanza oscurata, per il balcone aperto i cieli lontanissimi, gli alberi, le cupole, le torri, la laguna estrema su cui s'inclinava la faccia del crepuscolo, i Colli Euganei ceruli e quieti come le ali ripiegate della terra nel riposo della sera.[15] Vide le forme del silenzio, e la silenziosa forma che aderiva a lui come la scorza al fusto.

La donna gli pesava sopra con tutto il suo peso, lo teneva allacciato e coperto, premeva la fronte contro l'òmero di lui, nascosta il volto, soffocatamente, con una stretta che non si allentava mai, indissolubile come quella del cadavere quando le sue braccia s'irrigidiscono intorno al vivente. Pareva ch'ella non volesse più abbandonare la sua presa, ch'ella non potesse più esserne distaccata se non con la recisione dei cubiti. Egli sentiva nel cerchio la solidità e la tenacità delle ossa, mentre sentiva sul suo petto e lungo le sue gambe la mollezza di quella carne che gli tremava sopra a quando a quando come trema su la ghiaia l'acqua corrente. Indefinite cose passavano passavano in quel tremolio d'acqua, innumerevoli, continue, sorgendo dal fondo, scendendo di lontano; passavano passavano, sempre

più folte, più oscure, più impure, fiume di torbida vita. Anche una volta egli conobbe che di quella impurità si nutriva l'acre sua brama, di quell'ignoto ingombro, di quelle tracce d'amori perduti, di quella corporale tristezza, di quella indicibile disperazione. Anche una volta egli seppe che i fantasmi d'altri gesti incitavano la violenza del suo gesto bramoso verso la donna nomade. Ora egli soffriva di lei, di sé; e la sentiva soffrire, e la sentiva sua come il legno è della fiamma che lo consuma; e riudiva le parole inaspettate dopo il furore: «Bisogna ch'io muoia!»

Volse ancóra gli occhi all'aperto; vide nereggiare gli orti, le case illuminarsi, una stella sgorgare dalla doglia del cielo, in fondo alla laguna rilucere una lunga spada pallida, i colli confondersi con i lembi della notte, le lontananze distendersi verso contrade ricche di beni ignoti. V'erano azioni da compiere pel mondo, conquiste da proseguire, sogni da esaltare, destini da sforzare, enigmi da tentare, lauri da cogliere. V'erano cammini laggiù, misteriosi d'imprevedibili incontri. Qualche felicità velata vi passava senza che alcuno la incontrasse o la riconoscesse. Non forse viveva in quell'ora pel mondo un eguale, un fratello o un nemico lontano, su la cui fronte scendeva, dopo un giorno di travagliata attesa, l'inspirazione fulminea onde nasce l'opera eterna? Qualcuno in quell'ora aveva finito qualche alto lavoro o aveva trovato alfine una ragione eroica di vivere. Ma egli era là, nella carcere del suo corpo, giacente sotto il peso della donna disperata. Quella sorte magnifica di dolore e di potenza, simile a un naviglio carico di ferro e d'oro, veniva a infrangersi contro di lui come contro uno scoglio. Che faceva, che pensava nella sera Donatella Arvale sul suo colle toscano, nella sua casa solitaria, presso il padre demente? Temprava la sua volontà per una lotta meditata? Approfondiva il suo segreto? Era pura?

Egli divenne inerte sotto la stretta; sentì le sue braccia impedite dal cerchio rigido. Muta e immobile la repulsa occupò tutto il suo essere. Una malinconia forte come un'ambascia s'addensò intorno al suo cuore. Gli parve che il silenzio attendesse un grido. Nelle sue membra intorpidite sotto il peso le vene pulsarono dolenti. La stretta a poco a poco s'allentava, come se la vita venisse meno. Le parole strazianti gli tornarono nell'anima. Uno sgomento subitaneo l'assalì, all'apparizione di un'imagine funebre. E tuttavia egli non si mosse, non parlò, non tentò di dissipare quella nube d'angoscia che s'accumulava sopra entrambi. Restò inerte. Smarrì la

conoscenza dei luoghi, la misura del tempo. Vide sé e la donna in mezzo a una pianura infinita, sparsa d'erbe arsicce, sotto un cielo bianco.[16] Essi attendevano, attendevano che una voce li chiamasse, che una voce li sollevasse… Un sogno confuso nasceva dal suo torpore, ondeggiava, si mutava, si attristava sotto l'incubo. Ora egli credeva di salire per un'erta con la sua compagna, affannosamente, e l'affanno di lei troppo inumano incrudiva il suo affanno…

Ma trasalì, riaprì le palpebre, udendo una squilla. Era la campana di San Simeone Profeta, così vicina che pareva sonasse entro la stanza. Il suono metallico trafiggeva gli orecchi come uno stocco.

– T'eri assopita anche tu? – chiese egli alla donna, sentendola abbandonata quasi fosse già estinta.

E levò una mano, le sfiorò i capelli, la gota, il mento.

Come se quella mano le schiantasse il cuore, ella ruppe in singhiozzi. Singhiozzò singhiozzò, là, sopra il petto di lui, senza morirvi.

– Ho un cuore, Stelio – disse la donna guardandolo nelle pupille con uno sforzo penoso che le fece tremare il labbro, come s'ella avesse dovuto vincere una timidezza selvaggia per proferire quelle parole. – Soffro d'un cuore che è vivo qui, ah, Stelio, vivo e avido e angosciato come non saprete mai…

Ella sorrise del suo tenue sorriso asconditore, esitò, tese la mano verso un mazzo di violette,[17] lo prese, lo accostò alle nari. Le sue palpebre si abbassarono, la sua fronte rimase scoperta tra i capelli e i fiori meravigliosamente bella e triste.

– Voi lo ferite qualche volta, – disse piano con l'alito nelle violette – qualche volta gli siete crudele…

Pareva che quella cosa umile e odorante l'aiutasse a confessare la sua pena, a velare anche di più il suo rimprovero timido verso il suo amico. Ella tacque; egli chinò il capo. S'udivano crepitare i tizzi su gli alari;[18] s'udiva la pioggia eguale battere il giardino in lutto.

– Una gran sete di bontà, ah voi non saprete mai che sete!… La bontà, amico mio dolce, quella vera, quella profonda, che non sa parlare ma che comprende, che sa tutto donare in un solo sguardo, in un piccolo gesto, ed è forte, ed è sicura, sempre diritta contro la vita che macchia e che seduce… La conoscete?

La sua voce era a volta a volta ferma e vacillante, così calda di lume interiore, così piena di anima rivelata, che il giovine la sentiva passare a traverso tutto il suo sangue non come un suono ma come un’essenza spiritale.

– In voi, in voi la conosco!

Egli le prese le mani che tenevano su le ginocchia le violette; le baciò entrambe con sommessione, curvandosi. Restò ai piedi di lei, nell’atto sommesso. Il delicato profumo ingentiliva la sua tenerezza. Nella pausa, il fuoco e l’acqua parlarono.

La donna domandò limpidamente:

– Credete che io sia sicura per voi?

– Non mi hai tu guardato dormire sul tuo cuore? – rispose egli, con la voce alterata, preso a un tratto da una commozione nuova, poiché egli vide nella domanda l’anima nuda e alzata presentarsi a lui, sentì scoperto il suo segreto bisogno di credere e di confidare.

– Sì, ma che vale? La giovinezza ha il sonno tranquillo su qualunque origliere. Tu sei giovine…

– Ti amo e credo in te; m’abbandono intero. Tu sei la mia compagna. La tua mano è salda.

Egli aveva veduto la nota angoscia scomporre le linee del caro viso; e il suo accento aveva tremato d’amore.

– Bontà! – disse la donna accarezzandogli i capelli su la tempia con un gesto lieve. – Tu sai essere buono, tu hai il bisogno di consolare, amico dolce! Ma un fallo è stato commesso, e conviene espiarlo. Prima mi pareva che avrei potuto fare per te le cose più umili e più alte; ed ora mi sembra di non potere se non una sola cosa: andarmene, scomparire, lasciarti libero con la tua sorte…

Egli la interruppe sollevandosi, prendendo il caro viso tra le sue palme.

– Questa cosa io posso, che l’amore non può! – disse ella piano, impallidendo, guardandolo come non l’aveva guardato mai.

Egli sentì un’anima nel cavo delle sue palme, un’imagine di fonte viva, infinitamente bella e preziosa.

– Foscarina, Foscarina, anima, vita, sì, sì, più che l’amore, io so che tu puoi darmi più che l’amore; e nulla vale per me questo che tu puoi darmi; e nessuna altra offerta potrebbe consolarmi di non averti al mio fianco nel mio cammino. Credi, credi! Tante volte te l’ho ripetuto, ricòrdati!, anche

quando tu non eri ancóra tutta mia, anche quando ci separava ancóra il divieto…

Tenendola chiusa in quell'atto, egli si chinò, la baciò su le labbra appassionatamente.

Ella rabbrividì per tutte le ossa: il fiume gelido le passava sopra, l'assiderava.

– No, non più! – pregò, bianca.

Allontanò da sé il suo amico. Non seppe contenere l'anelito nel suo petto. Si chinò, come in sogno, a raccogliere le violette che erano cadute.

– Il divieto! – disse, dopo un intervallo di silenzio.

Un sordo ruggito esciva da un tizzo resistente al morso della vampa; la pioggia crosciava su le pietre e su i rami. Di tratto in tratto il romore imitava l'agitazione del mare, evocava le solitudini ostili, le lontananze inospiti, gli esseri vaganti sotto il rigore dei cieli.

– Perché l'abbiamo violato?

Stelio aveva gli occhi intenti allo splendore mobile del focolare; ma nelle sue mani aperte e supine persisteva la sensazione portentosa, il vestigio del miracolo, la traccia di quella sembianza umana a traverso il cui pallore miserevole era passata quell'onda di sublime bellezza.

– Perché? – ripeté la donna, dolorosamente. – Ah, confessate, confessate che anche voi in quella notte, prima che la furia cieca ci prendesse e ci travolgesse, anche voi sentiste che tutto stava per essere devastato e perduto, anche voi sentiste che non bisognava cedere se volevamo salvare il bene che era nato da noi, quella cosa forte e inebriante che mi pareva il solo pregio della mia vita. Confessate, Stelio, dite la verità! Io potrei quasi ricordarvi il momento in cui la buona voce vi parlò. Non fu su l'acqua, andando verso la casa, mentre era là con noi Donatella?

Aveva avuto un attimo d'esitazione, prima di proferire quel nome; e aveva provato poi un'amarezza quasi fisica che dalle labbra le scese dentro, come se quelle sillabe fossero omai divenute venefiche per lei. Soffrendo, attese che il suo amico le rispondesse.

– Non so più rivolgermi indietro, Fosca, – egli rispose – né vorrei. Non ho perduto il mio bene. Mi piace che la tua anima abbia una bocca pesante, e che il tuo sangue se ne vada dal tuo viso quando ti tocco e tu senti che ti desidero…

– Taci, taci, – ella implorò – non mi turbar sempre! Lascia che io possa parlarti della mia pena! Perché non mi aiuti?

Si ritrasse un poco fra i cuscini ov'era seduta, si contrasse come sotto una violenza brutale, guardando fissamente la vampa per non guardare l'amato.

– Più d'una volta ho veduto nei tuoi occhi qualche cosa che m'ha fatto orrore – poté dire alfine con uno sforzo che rese rauca la parola.

Egli trasalì ma non osò contrastarla.

– Orrore! – ella ripeté, più chiaramente, implacabile contro sé stessa, avendo omai vinta la sua paura e afferrato il suo coraggio.

Erano entrambi dinanzi alla verità, con i loro cuori palpitanti e nudi.

La donna parlò senza debolezza.

– La prima volta fu laggiù, nel giardino, quella notte… Io so quel che vedevi in me: tutto il fango sul quale ho camminato, tutta l'infamia che ho calpestata, tutta l'impurità di cui ho avuto ribrezzo… Ah, tu non avresti potuto confessare le visioni che accendevano la tua febbre! Tu avevi gli occhi crudeli e la bocca convulsa. Quando sentisti che mi ferivi, avesti pietà… Ma poi, ma poi…

Ella s'era coperta di rossore, e la sua voce s'era fatta impetuosa, e le sue pupille brillavano.

– Avere alimentato, per anni, del meglio di me un sentimento di devozione e di ammirazione senza limiti, da vicino, da lontano, nella gioia, nella tristezza; aver ricevuto col più puro atto di riconoscenza ogni consolazione offerta agli uomini dalla vostra poesia, e avere atteso ansiosamente altri doni e sempre più alti e sempre più consolanti; aver creduto nella forza grande del vostro genio sin dall'aurora e non aver mai distaccato gli occhi dalla vostra salita e averla accompagnata con un vóto che è stato come la mia preghiera del mattino e della sera per anni; silenziosamente, ferventemente aver proseguito lo sforzo continuo di dare qualche bellezza, qualche armonia al mio spirito per renderlo meno indegno di avvicinarsi al vostro; tante volte, su la scena, dinanzi a una platea ardente, aver pronunziato con un brivido qualche parola immortale pensando a quella che un giorno voi avreste forse voluto dare alla folla per mezzo della mia bocca; aver lavorato senza tregua, aver tentato sempre di giungere a un'arte più semplice e più intensa, avere aspirato di continuo alla perfezione, pel timore di non piacervi, di apparir troppo diseguale al vostro

sogno; avere amata la mia gloria fugace soltanto perché potesse un giorno servire alla vostra; avere affrettato col fervore della fede più certa le vostre nuove rivelazioni, per potermi offrire a voi come uno strumento della vostra vittoria, prima della mia decadenza; e aver difeso contro tutto e contro tutti questa idealità della mia anima nascosta, contro tutti e pur contro me stessa, anzi più coraggiosamente e più duramente contro me stessa; aver fatto di voi la mia malinconia, la mia speranza tenace, la mia prova eroica, il segno di tutte le cose buone forti e libere, ah Stelio, Stelio…

Ella s'arrestò un istante, soffocata dalla piena, offesa dal ricordo come da una nuova onta.

– … e arrivare a quell'alba, e vedervi così partire dalla mia casa, in quell'alba orrenda!

Ella si sbiancò, perse tutto il sangue della sua faccia.

– Te ne ricordi?

– Felice, felice, ero felice! – egli le gridò, con la voce strozzata, sconvolto nel profondo.

– No, no… Te ne ricordi? Ti levasti dal mio letto come dal letto d'una cortigiana, sazio, dopo qualche ora di piacere violento…

– T'inganni, t'inganni!

– Confessa! Di' la verità! Soltanto con la verità potremmo salvarci ancóra.

– Ero felice, avevo tutto il cuore aperto, sognavo e speravo, credevo di rinascere…

– Sì, sì, felice di respirare, di ritrovarti libero, di sentirti giovine ancóra nel vento e nel giorno. Ah, tu avevi mescolato troppe cose acri alle tue carezze, troppi veleni al tuo piacere. Che vedesti tu in quella che tante volte aveva agonizzato nella rinunzia – e tu lo sai, – sì, agonizzato piuttosto che rompere il divieto necessario a far vivere il sogno ch'ella portava seco nel suo continuo errare pel mondo? Di': che vedesti tu se non la creatura corrotta, la carne di voluttà, l'avanzo degli amori avventurosi, l'attrice vagabonda che è nel suo letto come su la scena, di tutti e di nessuno…

– Foscarina! Foscarina!

Egli si gettò sopra di lei, le chiuse le labbra con la mano tremante, sconvolto, rimescolato.

– No, no, non dire! Taci! Tu sei folle, tu sei folle…

– Orrore! – mormorò ella cadendo riversa su i cuscini, come se perdesse la conoscenza, estenuata dall'impeto, smorta sotto quel fiotto di amarezza che le era sgorgato dal fondo del cuore.

Ma i suoi occhi rimanevano aperti e dilatati, immobili come due cristalli, induriti come se più non avessero ciglia, fissi sopra di lui. Gli impedivano di parlare: di negare o di attenuare la verità ch'essi avevano scoperto. Dopo alcuni attimi, gli divennero intollerabili. Egli li chiuse con le sue dita, come si chiudono quelli degli estinti. Ella vide il gesto che era d'una infinita malinconia, sentì su le palpebre le dita che la toccavano come soltanto l'amore e la pietà sanno toccare. L'amarezza si dileguò; il nodo aspro si disciolse; le ciglia s'inumidirono. Ella tese le braccia, le cinse al collo di lui, e un poco si sollevò sostenendovisi. Parve restringersi tutta in sé, divenire anche una volta lieve e debole, piena d'una silenziosa implorazione.

– Bisogna dunque che io me ne vada! – sospirò, con la voce umida del pianto interiore. – Non v'è riparo? Non v'è perdono?

– Ti amo – disse l'amato.

Ella liberò un braccio e tese la mano aperta verso il focolare, come per uno scongiuro. Poi riabbracciò il giovine strettamente.

– Sì, ancóra per poco, ancóra per poco! Lasciami rimanere ancóra con te! Poi me ne andrò, me ne andrò a morire lontano, laggiù, sotto un albero, sopra una pietra. Lasciami rimanere ancóra un poco!

– Ti amo – disse l'amato.

Pareva che le forze cieche e indòmite della vita turbinassero sul loro capo, sul loro abbracciamento. Poiché le sentivano e se ne sbigottivano, essi si stringevano più forte; e dalla stretta dei due corpi nascevano per le loro anime un bene e un male strazianti, ch'erano commisti e confusi e non più separabili. La voce degli elementi parlava nel silenzio un linguaggio oscuro che era come un'incompresa risposta alla loro muta interrogazione.[19] Il fuoco e l'acqua, da presso, da lungi, favellavano, rispondevano, raccontavano. A poco a poco attrassero lo spirito dell'animatore, lo sedussero, se ne impadronirono, lo trascinarono nel mondo dei miti innumerevoli ch'eran nati dalla loro eternità. Egli udì nei suoi orecchi, in sensazione reale e profonda, risonare le due melodie che esprimevano l'intima essenza delle due Volontà elementari, le due melodie meravigliose ch'egli aveva già trovate per intesserle nella trama sinfonica della nuova tragedia. Le fitte del dolore, il tremolio dell'inquietudine cessarono a un

tratto, come per una tregua felice, per un intervallo d'incanti nella miseria. Anche le braccia della donna si disciolsero, come se obbedissero a un misterioso comando di liberazione.

– Non v'è riparo – disse ella a sé medesima, come ripetendo la parola d'una condanna ch'ella avesse udita con i suoi orecchi in quel modo che l'altro aveva udito le grandi melodie.

Si curvò, appoggiò il mento su la palma e il cubito sul ginocchio; restò in quell'atto fissa al focolare, con la fronte corrugata.

Egli la guardò, tornò alla sua pena. La tregua gli era trascorsa, troppo breve; ma il suo spirito s'era orientato verso la sua opera, e gli rimaneva una concitazione che somigliava all'impazienza. Ora quella pena gli sembrava inutile; l'angoscia della donna gli sembrava quasi importuna, poiché egli l'amava, poiché egli la desiderava e le sue carezze erano ardenti ed entrambi erano liberi e il luogo ov'essi vivevano era favorevole ai loro sogni e ai loro piaceri. Avrebbe voluto trovare un modo improvviso di rompere quel cerchio ferreo, di dissipare quel tristo vapore, di ricondurre la sua amica alla gioia. Chiese alla sua grazia qualche invenzione delicata per trarre l'afflitta al sorriso, per addolcirla. Ma gli mancava ora quell'abbandonata malinconia e quella pietà tremante che avevano dato alle sue dita un tocco tanto soave nel chiudere i disperati occhi. L'istinto non gli suggeriva se non il gesto sensuale, la carezza che attutisce l'anima, il bacio che confonde i pensieri.

Esitò; la guardò. Ella rimaneva in quel medesimo atto, curva, poggiata alla palma il mento, corrugata la fronte. La vampa le rischiarava il viso, i capelli, con i suoi guizzi allegri. La fronte era bella come una bella fronte virile; ma eravi qualche cosa di selvaggio nella piega naturale e nel riflesso fulvo che avevano le ciocche dense al lor partirsi dalle tempie, qualche cosa di fiero e di rude che ricordava l'ala degli uccelli da preda.

– Che guardi? – disse ella, sentendo quell'attenzione. – Mi scopri un capello bianco?

Egli si chinò, si mise in ginocchio davanti a lei, pieghevole, carezzevole.

– Ti vedo bella; scopro sempre in te qualche cosa che mi piace, Foscarina. Guardavo la piega dei tuoi capelli, qui, strana, che non è fatta dal pettine ma dalla tempesta.

Egli insinuò le sue mani sensuali nelle ciocche folte. Ella chiuse gli occhi, presa dal gelo, dominata dal terribile potere; fu di lui come una cosa

che si tiene nel pugno, come un anello in un dito, come un guanto, come una veste, come una parola che può esser detta o taciuta, un vino che può esser bevuto o versato a terra.

– Ti vedo bella. Quando tu chiudi gli occhi così, ti sento mia fin nell'ultima ultima profondità, mia, in me, come l'anima è confusa col corpo; una sola vita, la mia e la tua… ah non so dirti… Tutto il tuo viso impallidisce dentro di me… Sento l'amore in tutte le tue vene, nei tuoi capelli salire salire; lo veggo sgorgare di sotto alle tue palpebre… Quando le tue palpebre battono, mi sembra che battano come il mio sangue e che l'ombra delle tue ciglia tocchi l'intimo del mio cuore…

Ella ascoltava, nell'oscurità ove giungevale a traverso il tessuto vivente la vibrazione rossa della vampa; e di tratto in tratto le pareva che quella voce fosse lontana e che non parlasse a lei ma a un'altra e ch'ella ascoltasse un colloquio d'amore nascostamente e fosse dilaniata dalla gelosia e fosse percossa dai baleni d'una volontà micidiale, fosse invasa da uno spirito di vendetta sanguinosa, e che pertanto il suo corpo rimanesse immobile, le sue mani pendessero occupate da un torpore pesantissimo, inermi, impotenti.

– Tu sei la mia voluttà e sei il mio risveglio. È in te una potenza risvegliatrice, di cui tu medesima sei inconsapevole. Il più semplice dei tuoi atti basta a rivelarmi una verità che ignoravo. E l'amore è come l'intelletto: risplende a misura delle verità che discopre. Perché, perché ti rammarichi? Nulla è distrutto, nulla è perduto. Dovevamo congiungerci così come ci siamo congiunti, per salire insieme verso la gioia. Era necessario che io fossi libero e felice nella verità del tuo amore intiero per creare l'opera bella che da tanti è attesa. Ho bisogno della tua fede, ho bisogno di gioire e di creare… La tua sola presenza basta per dare al mio spirito una fecondità incalcolabile. Dianzi, mentre tu mi tenevi abbracciato, ho sentito all'improvviso passare nel silenzio un torrente di musica, un fiume di melodia…

A chi parlava egli? A chi chiedeva egli la gioia? Il suo bisogno musicale non si tendeva verso colei che cantava e trasfigurava col suo canto l'Universo? A chi, se non alla fresca giovinezza, alla verginità intatta, poteva egli chiedere di gioire e di creare? Mentre ella lo teneva fra le sue braccia, l'altra cantava in lui! Ed ora, ed ora a chi parlava egli se non all'altra? Soltanto l'altra poteva dargli quel che gli era necessario per la sua arte e per la sua vita. La vergine era una forza nuova, una bellezza chiusa,

un’arme non ancóra impugnata, magnifica ed acuta per l’ebrietà della guerra. Maledizione! Maledizione!

Un dolore misto di collera travagliò la donna in quella oscurità vibrante e rotta da cui ella non osava escire. Ella soffriva come se fosse riversa sotto un incubo. Le pareva di precipitare al fondo col suo ingombro indistruttibile, con la sua vita vissuta, con i suoi anni di miseria e di trionfo, con il suo volto appassito e con le sue mille maschere, con la sua anima disperata e con le mille anime che avevano abitata la sua spoglia. Quella passione che doveva salvarla, ora la spingeva irreparabilmente verso la ruina e la morte. Per giungere a lei, per godere di lei, il desiderio dell’amato doveva attraversare l’ingombro confuso ch’egli credeva fatto d’innumerevoli amori ignoti, e doveva contaminarsi, corrompersi, inacerbirsi, incrudelirsi, alfine dall’acredine passare al disgusto, forse all’odio, al dispregio. Egli doveva vedere pur sempre l’ombra di altri uomini su la sua carezza e da quell’ombra sentire pur sempre incitato l’istinto di ferocia bestiale che si celava in fondo alla sua sensualità possente. Ah, che aveva ella fatto? Ella aveva armato un devastatore furibondo e l’aveva messo là, tra sé e il suo amico. Non v’era per lei più scampo. Ella medesima gli aveva condotto innanzi, quella sera d’incendio, la bella e fresca preda su cui egli aveva posato uno di quegli sguardi che sono una elezione e una promessa. Ora a chi parlava egli se non a quella? A chi chiedeva egli la gioia?

– Non esser triste! Non esser triste!

Ella ora udiva le parole in confuso, d’attimo in attimo più deboli come se la sua anima si sprofondasse e quella voce rimanesse in alto; ma sentiva le mani impazienti, che l’accarezzavano, che la tentavano. E, nell’oscurità sanguigna che pareva quella onde nascono i delirii e le follie, dalle midolle, dalle vene, da tutta la sua carne turbata sorse d’improvviso una ribellione selvaggia.

– Vuoi che ti conduca a lei? Vuoi che te la chiami?[20] – gridò, fuori di sé, aprendo gli occhi in faccia a lui attonito, afferrandolo per i polsi e scotendolo con una forza convulsa che mostrava l’unghia. – Va, va! T’aspetta. Perché resti qui? Va, corri! T’aspetta.

Ella s’alzò, lo sollevò, tentò di spingerlo verso la porta. Era irriconoscibile, trasfigurata dalla violenza in una creatura minacciosa e

pericolosa. Incredibile era la forza delle sue mani, l'energia nociva che si sviluppava in tutte le sue membra.

– Chi, chi m'aspetta? Che dici? Che hai? Torna in te! Foscarina!

Egli balbettava, la chiamava, tremante di sgomento perché credeva di vedere la figura della follia disegnarsi in quel viso stravolto. Insensata, ella non l'udiva.

– Foscarina!

La chiamò con tutta l'anima sua, bianco di terrore, quasi volesse arrestare col suo grido la ragione che pareva partirsi.

Ella ebbe un gran sussulto; dischiuse le mani; volse intorno uno sguardo smarrito, come se si svegliasse e non si ricordasse. Ansava.

– Vieni, siedi.

Egli la ricondusse verso i cuscini, ve l'adagiò pianamente. Ella si lasciò blandire, medicare da quella tenerezza desolata. Pareva che si fosse ridesta dopo aver perduta la conoscenza e non si ricordasse più di nulla. Si lamentò.

– Chi m'ha battuta?

Si palpò le braccia indolenzite, si toccò le guance presso il nodo delle mascelle che le dolevano. Cominciò a tremare di freddo.

– Stenditi, posa la testa qui…

Egli la fece distendere, le fece posare la testa, le coprì i piedi con un cuscino, pianamente, dolcissimamente, chino sopra di lei come su una cara inferma, abbandonandole tutto il suo cuore che batteva batteva ancóra sbigottito.

– Sì, sì – ripeteva ella con un soffio lieve, ad ogni atto di lui, come per prolungare la dolcezza di quelle cure.

– Hai freddo?

– Sì.

– Vuoi che ti copra?

– Sì.

Egli cercò una coperta, trovò su una tavola un vecchio velluto. La coprì con quello. Ella gli sorrise appena appena.

– Stai bene così?

Ella accennò appena appena con le palpebre che le si chiudevano. Egli raccolse allora le violette, che erano illanguidite e tiepide. Posò il mazzo sul cuscino dov'ella posava la testa.

– Così?

Ella mosse le ciglia con un cenno ancor più lieve. Egli le baciò la fronte, nell'odore; poi si volse ad attizzare il fuoco, aggiunse molta legna, alzò una gran fiammata.

– Ti viene il calore? Ti riscaldi? – chiese a bassa voce.

Si riavvicinò, si chinò su la povera anima. Trattenne il fiato. Ella s'era assopita. Le contratture del suo volto si distendevano, le linee della sua bocca si ricomponevano nel ritmo eguale del sonno, una calma simile a quella della morte si diffondeva sul pallore. «Dormi! Dormi!» Egli era così pieno di pietà e d'amore che avrebbe voluto trasfondere in quel sonno una infinita virtù di consolazione e di dimenticanza. «Dormi! Dormi!»

Restò là, sul tappeto, a vegliarla. Per qualche attimo, misurò quel respiro. Quelle labbra avevano detto: «Una cosa io posso, che l'amore non può!» Quelle labbra avevano gridato: «Vuoi che ti conduca a lei? Vuoi che la chiami?» Egli non giudicava, non risolveva; lasciava i suoi pensieri disperdersi. Anche una volta sentì le forze cieche e indòmite della vita turbinare sul suo capo, su quel sonno, e la sua terribile volontà di vivere. «L'arco ha per nome BIOS e per opera la morte.»

Nel silenzio, il fuoco e l'acqua parlarono. La voce degli elementi, la donna addormentata nel dolore, l'imminenza del fato, l'immensità del futuro, il ricordo e il presentimento, tutti quei segni crearono nel suo spirito uno stato di mistero musicale ove l'opera inespressa risorse e s'illuminò. Egli udì le sue melodie svilupparsi indefinitamente. Udì una persona della favola dire:[21] «Ella sola estingue la nostra sete; e tutta la sete che è in noi si tende avidamente verso la sua freschezza. S'ella non fosse, nessuno potrebbe vivere qui, tutti moriremmo d'arsura…» Vide una campagna solcata dal letto arido e bianco d'un antico fiume, sparsa di roghi accesi nella sera straordinariamente calma e pura. Vide un funebre sfolgorìo d'oro, una tomba piena di cadaveri tutti coperti d'oro, il cadavere di Cassandra coronato tra i vasi sepolcrali. Una voce diceva: «Come sono dolci le sue ceneri! Scorrono fra le dita come la sabbia del mare…» Una voce diceva: «Ella parla d'un'ombra che passa su tutte le cose e d'una spugna umida che cancella tutte le tracce…» Quivi si faceva la notte: scintillavano le stelle, odoravano i mirti, una vergine apriva un libro, leggeva una lamentazione. E una voce diceva: «Ah, la statua di Niobe! Prima di morire, Antigone vede

una statua di pietra da cui sgorga una fonte di lacrime eterna…» L'errore del tempo era scomparso; le lontananze dei secoli erano abolite. L'antica anima tragica era presente nell'anima novella. Con la parola e con la musica il poeta ricomponeva l'unità della vita ideale. [22]

In un pomeriggio di novembre egli tornava dal Lido, accompagnato da Daniele Glàuro sul battello. Avevano lasciato dietro di loro l'Adriatico in tempesta, il fragore delle onde verdi e canute su le sabbie deserte, [23] gli alberi di San Niccolò spogliati da un vento di rapina, i turbini delle foglie morte, i fantasmi eroici delle dipartite e degli approdi, il ricordo dei balestrieri in gara per lo scarlatto e dei galoppi di Lord Byron divorato dall'ansia di superare il suo destino. [24]

– Anch'io avrei dato oggi un regno per un cavallo [25] – disse Stelio Èffrena schernendo sé stesso, irritato dalla mediocrità della vita. – Né una balestra né un cavallo, a San Niccolò, e neppure il coraggio d'un rematore! *Perge audacter*… [26] Eccoci su questa ignobile carcassa grigia che fumica e borbotta come una pentola. Guarda Venezia che danza, laggiù!

Il corruccio del mare si propagava su la laguna. Le acque erano agitate da un tremito gagliardo, e pareva che l'agitazione si comunicasse alle fondamenta della città e che i palazzi le cupole i campanili ondeggiassero galleggiando a guisa di navigli. Le alghe divelte dai fondi fluttuavano con tutte le loro radici bianchicce. Stormi di gabbiani roteavano nel vento, e s'udiva a tratti il loro strano riso pendulo su le innumerevoli creste della burrasca. [27]

– Riccardo Wagner! – disse a bassa voce Daniele Glàuro, con una commozione subitanea, indicando un vecchio appoggiato al parapetto di prua. – Là, con Franz Liszt e con Donna Cosima. [28] Lo vedi?

Anche il cuore di Stelio Èffrena palpitò più forte; anche per lui disparvero a un tratto tutte le figure circostanti, s'interruppe il tedio amaro, cessò l'oppressione dell'inerzia; e solo rimase il sentimento di sovrumana potenza suscitato da quel nome, sola realtà sopra tutte quelle larve indistinte fu il mondo ideale evocato da quel nome intorno al piccolo vecchio inclinato verso il tumulto delle acque.

Il genio vittorioso, la fedeltà d'amore, l'amicizia immutabile, supreme apparizioni della natura eroica, erano là insieme, ancóra una volta sotto la tempesta, silenziosamente. Un medesimo candore abbagliante coronava le

tre persone vicine: i loro capelli erano straordinariamente bianchi su i loro pensieri tristi. Una tristezza inquieta si rivelava nei loro volti, nelle loro attitudini, come se un medesimo presentimento oscuro gravasse i loro cuori comunicanti. La donna aveva su un viso di neve una bella bocca robusta, fatta di linee ferme e nette, rivelatrice d'un'anima tenace; e i suoi occhi di chiaro acciaio erano di continuo fissi su colui che l'aveva eletta per compagna nell'alta guerra, di continuo adoranti e vigilanti su colui che, avendo vinto ogni cosa nemica, non avrebbe potuto vincere la morte ond'era minacciato di continuo. Quello sguardo femineo di timore e di tutela si opponeva così allo sguardo invisibile dell'altra Donna, e creava intorno al protetto una vaga ombra funebre.

– Sembra ch'egli soffra – disse Daniele Glàuro. – Non vedi? sembra che stia per abbandonarsi. Vuoi che ci avviciniamo?

Stelio Èffrena guardava con una commozione inesprimibile i capelli bianchi che il vento crudo agitava su quella nuca senile, sotto le larghe falde del feltro, e l'orecchio quasi livido dal lobo gonfio. Quel corpo, che era stato sostenuto nella lotta da un così fiero istinto di predominio, aveva ora l'apparenza di uno straccio che la raffica dovesse portar via e disperdere.

– Ah, Daniele, che potremmo fare per lui? – disse egli all'amico, assalito da un bisogno religioso di manifestare con qualche segno la sua reverenza e la sua pietà verso quel gran cuore oppresso.

– Che potremmo fare? – ripeté l'amico, a cui si comunicò subitamente quella fervida volontà d'offrire qualche cosa di sé all'eroe che pativa il fato umano.

Essi furono un'anima sola in quell'atto di gratitudine e di fervore, in quella improvvisa elevazione della loro nobiltà profonda.

Ma null'altro potevano dare, se non quello che davano. Nulla valeva a interrompere l'opera occulta del male. Ed entrambi s'appenavano guardando quei capelli bianchi, quella debole cosa semiviva, agitarsi su la nuca del vecchio al soffio veemente che arrivava dal largo recando alla laguna sbigottita i tuoni e le schiume del mare.

«Ah, mare superbo, tu dovrai portarmi ancóra! La salvezza che io cerco su la terra, non la troverò giammai. A voi resterò fedele, o flutti del mare immenso…» Le armonie impetuose del *Vascello Fantasma* si ridestavano nella memoria di Stelio Èffrena col disperato richiamo che a quando a quando le traversa; e gli pareva di riudire nel vento la canzone selvaggia

della ciurma su la nave dalle vele sanguigne: «Iohohé! iohohé! Scendi a terra, o nero capitano: sette anni sono trascorsi…»[29] Ed egli ricomponeva nella sua imaginazione la figura di Riccardo Wagner giovine, si rappresentava il solitario smarrito nel vivo orrore di Parigi, miserabile e indòmito, divorato da una febbre meravigliosa, fisso alla sua stella e risoluto di costringere il mondo a riconoscerla. Nel mito del pallido navigatore l'esule aveva ritrovata un'imagine della sua corsa anelante, della sua lotta furente, della sua speranza suprema. «Ma un giorno l'uomo pallido potrà esser liberato, se incontrerà su la terra una donna che gli sia fedele sino alla morte!»

Quella donna era là, al fianco dell'eroe, come una custode sempre vigile. Anch'ella, come Senta, conosceva la legge sovrana della fedeltà; e la morte stava per sciogliere il vóto sacro.

– Credi tu che immerso nella poesia dei miti egli abbia sognato un modo straordinario di trapassare e ch'egli preghi ogni giorno la Natura di rendere la sua fine conforme al suo sogno? – domandò Daniele Glàuro, considerando la volontà misteriosa che trasse l'aquila a scambiare per una rupe la fronte di Eschilo[30] e condusse il Petrarca a spirare solitariamente su le pagine d'un libro. – Quale potrebbe essere per lui una fine degna?

– Una melodia nuova, d'una potenza inaudita, che gli apparve indistinta nella sua prima giovinezza e che allora egli non poté fermare, all'improvviso gli fenderà il cuore come una spada terribile.

– È vero – disse Daniele Glàuro.

Incitate dal gran vento le falangi delle nuvole combattevano negli spazii sopraffacendosi; le cupole, le torri ondeggiando al fondo parevano anch'esse difformarsi; e le ombre della città e le ombre del cielo egualmente vaste e mobili su le acque irte si confondevano e si mutavano, quasi fossero prodotte da cose egualmente prossime a dissolversi.

– Guarda il Magiaro, Daniele. Egli è certo un generoso spirito: ha servito l'eroe con una devozione e con una fede senza limiti. E questa servitù lo consacra alla gloria, più che la sua arte. Ma guarda come dal suo sentimento sincero e forte egli tragga una rappresentazione quasi istrionica, per il bisogno continuo d'imporre agli spettatori un'imagine magnifica di sé che li illuda!

L'abate raddrizzava il suo busto magro ed ossuto che pareva serrato in un giaco; e, tenendosi così eretto, si scopriva il capo per pregare, per

rivolgere la sua preghiera muta al Dio delle Tempeste. Il vento scompigliava la sua canizie folta e prolissa, la gran chioma leonina ond'eran partiti tanti fremiti e lampi a turbare la folla e le femmine. I suoi occhi magnetici erano alzati alle nuvole, mentre le parole non proferite si disegnavano su le sue lunghe labbra sottili diffondendo un'aura mistica in quel volto aspro di rughe e di nèi enormi.

– Che importa? – disse Daniele Glàuro. – Egli possiede la divina facoltà del fervore e ha il gusto della forza oltrepossente e della passione dominatrice. La sua arte non ha aspirato verso Prometeo, Orfeo, Dante, il Tasso? Egli fu attratto da Riccardo Wagner come dalle grandi energie naturali; udì forse in lui quel ch'egli tentò d'esprimere in un suo poema sinfonico: «quel che si ode su la montagna».

– È vero – disse Stelio Èffrena. [31]

Ma entrambi trasalirono vedendo il vecchio reclinato volgersi a un tratto con il gesto di chi affoga nel buio e aggrapparsi convulsamente alla sua compagna che gittò un grido. Accorsero. Quanti erano sul battello, colpiti dal grido angoscioso, accorsero, si affollarono intorno. Uno sguardo della donna bastò perché nessuno osasse di avvicinarsi al corpo che pareva esanime. Ella medesima lo sostenne, lo adagiò sul sedile, gli palpò i polsi, gli si chinò sul cuore, in ascolto. Il suo amore e il suo dolore segnavano intorno all'uomo inerte un cerchio inviolabile. Tutti indietreggiarono, rimasero in silenzio, ansiosi, spiando su quel volto livido i segni del ritorno alla conoscenza.

Il volto era immobile, abbandonato su le ginocchia della donna. Due profondi solchi scendevano per le gote verso la bocca semiaperta, s'incavavano presso le pinne del curvo naso imperioso. Le raffiche movevano i capelli radi e sottilissimi su la fronte convessa, la bianca collana di barba sotto il mento quadrato ove la robustezza dell'osso mascellare appariva a traverso le grinze molli. Dalla tempia stillava un sudore viscido, e un lieve tremito agitava uno dei piedi pendente. Ogni minimo segno di quella figura smorta restò impresso nello spirito dei due giovani per sempre.

Quanto durò la pena? La vicenda delle ombre continuava sul cupo sciacquìo, interrotta a quando a quando da grandi fasci di raggi che parevano traversar l'aria e affondarsi con peso di strali. S'udiva il rumore

cadenzato della macchina, a tratti il riso irridente dei gabbiani, e già l'ululo sordo che veniva dal Canal Grande, il vasto gemito della città percossa.

– Noi lo porteremo – disse Stelio Èffrena all'orecchio dell'amico, inebriato dalla tristezza delle cose e dalla solennità delle sue visioni.

Il volto immobile dava appena qualche segno del ritorno alla vita.

– Sì, offriamoci – disse Daniele Glàuro impallidendo.

Essi guardarono la donna dal viso di neve; s'avanzarono, pallidi; offersero le loro braccia.

Quanto durò quel trasporto terribile? Breve era il passaggio dal battello alla riva; ma quei pochi passi contarono per un lunghissimo cammino. L'acqua strepitava contro le travi dello sbarcatoio,[32] l'ululo irrompeva dal Canale come dai meandri delle caverne, le campane di San Marco sonavano a vespro; ma il romore confuso perdeva ogni realità immediata e pareva infinitamente profondo e remoto come una lamentazione dell'Oceano.

Essi portavano su le loro braccia il peso dell'Eroe, portavano il corpo tramortito di Colui che aveva diffusa la potenza della sua anima oceanica sul mondo, la carne moritura del Rivelatore che aveva trasformato in infinito canto per la religione degli uomini le essenze dell'Universo.[33] Con un brivido ineffabile di spavento e di gioia, come l'uomo che veda un fiume precipitarsi da una rupe, un vulcano fendersi, un incendio divorare una foresta, una meteora abbagliante nascondere il cielo stellato, come l'uomo al conspetto di una forza naturale che si manifesti improvvisa e irresistibile,[34] Stelio Èffrena sentì sotto la sua mano che reggeva il busto passata per l'ascella – egli s'arrestò un istante a riafferrare il vigore che gli fuggiva e guardò quel capo tutto bianco presso il suo petto – sentì sotto la sua mano ripalpitare il cuore sacro.

– Eri forte, Daniele: tu che non sai rompere una canna! Pesava quel corpo di vecchio barbaro, pareva armato d'una ossatura di bronzo: ben costruito, fatticcio, adatto a restare in piedi su un ponte che traballi: struttura d'uomo destinato all'alto mare. Ma da che ti veniva quella forza, Daniele? Io temevo di te. Non vacillavi! Abbiamo portato un eroe su le nostre braccia. Bisogna segnare questa giornata e celebrarla. I suoi occhi si sono riaperti in faccia a me; il suo cuore ha ripalpitato sotto la mia mano. Eravamo degni di portarlo, Daniele, per il nostro fervore.

– Degno tu non di portarlo soltanto ma di raccogliere, per mantenerla, qualcuna delle più belle promesse offerte dalla sua arte agli uomini che sperano ancóra.

– Ah se non sarò sopraffatto dalla mia stessa abondanza e se riuscirò a domare quest'ansietà che mi soffoca, Daniele!…

Andavano andavano i due amici, l'uno a fianco dell'altro, ebri e confidenti come se la loro amicizia fosse divenuta più alta, come se si fosse aumentata di qualche ideal tesoro; andavano andavano nel vento, nel rombo, per la sera commossa, incalzati dal furore del mare.

– Sembra che l'Adriatico abbia abbattuto i Murazzi, stasera, e voglia irridere il divieto del Senato [35] – disse Daniele Glàuro arrestandosi dinanzi all'onda che rifluiva nella Piazza e minacciava le Procuratie. – Bisogna tornare indietro.

– No. Facciamoci traghettare. Ecco un sandalo. Guarda San Marco su l'acqua!

Il rematore li traghettava alla Torre dell'Orologio. La Piazza era inondata, simile a un lago in una chiostra di portici, rispecchiando il cielo che si discopriva dietro la fuga delle nuvole colorato dal crepuscolo verdegiallo. Più viva, la Basilica d'oro, quasi che si ravvivasse al contatto dell'acqua come una foresta inaridita, splendeva d'ali e d'aureole nell'estremo lume; e le croci delle sue mitre si scorgevano in fondo allo specchio cupo, come le sommità d'un'altra basilica sommersa.

– EN VERVS FORTIS QVI FREGIT VINCVLA MORTIS – lesse Stelio Èffrena su la corda di un arco, sotto il mosaico della Risurrezione. [36] – Sai tu che a Venezia Riccardo Wagner ebbe i suoi primi colloquii con la morte, or son più di vent'anni, al tempo del *Tristano*? Consunto da una passione disperata, venne a Venezia per morirvi in silenzio; e vi compose quel delirante secondo atto che è un inno alla notte eterna. Ora il suo fato lo riconduce su le lagune. Sembra destinato ch'egli abbia qui la sua fine, come Claudio Monteverde. Non è un desiderio musicale questo di cui Venezia è piena, immenso e indefinibile? Tutti i rumori vi si trasformano in voci espressive. Ascolta!

Al soffio impetuoso la città di pietra e d'acqua s'era fatta sonora come uno smisurato organo. Il sibilo e il rombo si cangiavano in una specie d'implorazione corale che cresceva e diminuiva con un modo ritmico. [37]

– Non percepisce il tuo orecchio la linea d’una melodia in questo coro di gemiti? Ascolta!

Essi erano discesi dal sandalo, e s’avanzavano nelle calli, valicavano i piccoli ponti, si dilungavano per le fondamenta, s’internavano alla ventura; ma, pur nella sua ansietà di correre, Stelio s’orientava quasi per istinto verso una casa lontana che di tratto in tratto gli appariva come nel guizzo d’un lampo animata da un’attesa profonda.

– Ascolta! Io distinguo un tema melodico che si perde e risorge senza avere la forza di svilupparsi…

Stelio si soffermò, attento, con una così acuta intensità di attenzione che l’amico n’ebbe meraviglia come se lo vedesse trasfondersi nel fenomeno naturale ch’egli scrutava, a poco a poco annullarsi in una volontà più vasta e più possente che lo assorbiva e lo faceva simile a sé stessa.

– Hai udito?

– A me non è dato udire quel che tu odi – rispose l’asceta sterile allo spirito geniale. – Aspetterò che tu possa ripetermi la parola che la Natura ti ha detto.

Ambedue tremavano nel loro intimo cuore: l’uno, lucidissimo; l’altro, inconsapevole.

– Non so – disse questi – non so più… Mi pareva…

Ora sfuggiva alla sua conoscenza il messaggio ch’egli aveva ricevuto in uno stato fugace d’inconsapevolezza. Il lavoro del suo spirito ricominciava; risorgeva la sua volontà agitandosi in ansiose aspirazioni.

– Ah, poter rendere alla melodia la sua semplicità naturale, la sua perfezione ingenua, la sua divina innocenza; trarla tutta viva dalla sorgente eterna, dal mistero stesso della Natura,[38] dall’anima stessa delle cose universe! Hai tu mai meditato quel mito che si riferisce all’infanzia di Cassandra? Ella fu lasciata una notte nel tempio d’Apollo; e al mattino fu ritrovata stesa sul marmo, stretta nelle spire d’una serpe che le leccava gli orecchi. Da allora ella comprese tutte le voci sparse nell’aria; ella conobbe tutte le melodie del mondo. La potenza della Divinatrice non era se non una potenza musicale. Una parte di quella virtù apollinea entrò nei poeti che cooperarono alla creazione del Coro tragico. Uno di quei poeti si vantava di conoscere le voci di tutti gli uccelli; e un altro, di favellare coi vènti; e un altro, d’intendere appieno il linguaggio del mare.[39] Più d’una volta io ho sognato di giacere sul marmo, stretto nelle spire di quella serpe…

Bisognerebbe, Daniele, che il mito si rinnovasse perché ci fosse dato di creare l'arte nuova.

Di passo in passo egli s'infervorava nel discorso, abbandonandosi al flutto dei suoi pensieri ma pur sentendo una parte oscura di sé in comunione con l'aria sonora.

– Hai tu mai pensato quale potesse essere la musica di quella specie d'ode pastorale che il Coro canta nell'*Edipo re*[40] quando Giocasta fugge inorridita e il figlio di Laio è tuttavia illuso da un'ultima speranza? Te ne ricordi? «O Citerone, sia testimonio l'Olimpo, prima che un altro plenilunio si compia…» L'imagine delle montagne interrompe per alcuni attimi l'orrore del drama; la serenità agreste dà una tregua allo spavento umano. Te ne ricordi? Cerca di rappresentarti la strofe in guisa d'una cornice, entro le cui linee si svolga una serie di movimenti corporei, una espressiva figura di danza, che la melodia animi della sua vita perfetta.[41] Ecco evocato dinanzi a te lo spirito della Terra nel disegno essenziale delle cose; eccoti l'apparizione consolatrice della grande Madre comune su la sventura dei suoi figli percossi e tremanti; eccoti, infine, una celebrazione di ciò che è divino ed eterno, su gli uomini trascinati alla demenza e alla morte dal Fato crudele. Cerca ora di intuire in qual modo quel canto mi abbia aiutato a trovare per la mia tragedia i mezzi della più alta e della più semplice espressione…

– Tu intendi di ristabilire su la scena il Coro?[42]

– Oh, no! Io non voglio risuscitare una forma antica; voglio inventare una forma nuova, obbedendo soltanto al mio istinto e al genio della mia stirpe, così come fecero i Greci quando crearono quel meraviglioso edifizio di bellezza, non imitabile, che è il loro drama. Poiché da tempo le tre arti pratiche, la musica, la poesia e la danza, si sono disgiunte e le prime due han proseguito il loro sviluppo verso una superior potenza di espressione e la terza è decaduta, io penso che non sia più possibile fonderle in una sola struttura ritmica senza togliere a taluna il carattere proprio e dominante omai acquistato. Concorrendo a un effetto comune e totale, esse rinunziano al loro effetto particolare e supremo: esse, insomma, appaiono diminuite.[43] Tra le materie atte ad accogliere il ritmo, la Parola è il fondamento di ogni opera d'arte che tenda alla perfezione. Stimi tu che nel drama wagneriano sia riconosciuto alla Parola tutto il suo valore? E non ti sembra che il concetto musicale vi perda la sua purità primitiva, dipendendo spesso da

rappresentazioni estranee al genio della Musica? Riccardo Wagner, certo, ha il sentimento di questa debolezza e lo confessa, quando in Bayreuth si accosta a qualcuno dei suoi amici e gli copre gli occhi con le sue mani perché quegli si abbandoni interamente alla virtù della sinfonia pura e sia quindi rapito in una più profonda visione da una gioia più alta. [44]

– Quasi tutto ciò che mi esponi, mi riesce nuovo; – disse Daniele Glàuro – pure a me dà un'ebrezza simile a quella che si prova quando si apprendono le cose presentite e prevedute. Tu dunque non sovrapporrai le tre arti ritmiche, ma le presenterai con manifestazioni singole, collegate tra loro da una idea sovrana ed elevate al supremo grado della loro energia significativa.

– Ah, Daniele, come darti un'imagine dell'opera che vive in me? – esclamò Stelio Èffrena. – Meccaniche e dure sono le parole con cui tu cerchi di formulare il mio intendimento… No, no… Come ti comunicherò la vita e il mistero infinitamente fluido che ho dentro di me?

Erano a pié della gradinata di Rialto. [45] Stelio salì i gradini rapidamente e s'arrestò contro i balaustri al vertice dell'arco, attendendo l'amico. Il vento gli passava sopra come un esercito di vessilli i cui lembi gli percotessero la faccia; il Canale si perdeva sotto di lui nell'ombra dei palagi incurvandosi come una correntia verso cateratte romoreggianti di lontano; una plaga di cielo era sgombra a sommo tra le agglomerazioni delle nuvole, cristallina e vivida come quella serenità che si effonde su le cime dei ghiacciai.

– Impossibile rimanere qui – disse Daniele Glàuro addossandosi alla porta d'una bottega. – Il vento ci porta via.

– Scendi. Ti raggiungo. Un minuto! – gli gridò il maestro, chino su i balaustri, coprendosi gli occhi con le palme, concentrando tutta la sua anima nell'ascolto.

Formidabile era la voce del turbine in quella immobilità di secoli impietrati: sola dominatrice su la solitudine come quando i marmi dormivano nel grembo delle montagne e dalle isole fangose della laguna crescevano l'erbe selvagge intorno ai nidi degli uccelli, assai prima che in Rialto sedesse il Doge, assai prima che i patriarchi guidassero i fuggiaschi verso il gran destino. La vita umana era scomparsa; non eravi sotto il cielo se non un immenso sepolcro ne' cui vani rimbombava quella voce, sola quella voce. Le moltitudini incenerite, i fasti dispersi, le grandezze cadute, gli innumerevoli giorni di nascita e di morte, le cose del tempo senza forma

e senza nome commemorava ella col suo canto senza lira, con la sua lamentazione senza speranza. Tutta la malinconia del mondo passava nel vento su l'anima protesa. [46]

– Ah, ti ho còlta! – gridò la gioia dell'artefice trionfante.

La linea intera della melodia gli si era svelata, era omai sua, immortale nel suo spirito e nel mondo. Di tutte le cose viventi nessuna gli parve più vivente di quella. La sua vita medesima cedeva all'energia illimitata di quell'idea sonora, alla forza generatrice di quel germe capace d'indefiniti sviluppi. Egli la imaginò immersa nel mare sinfonico svolgersi per mille aspetti fino alla sua perfezione.

– Daniele, Daniele, ho trovato!

Egli alzò gli occhi, vide nel cielo adamantino le prime stelle, intuì l'alto silenzio in cui esse palpitavano. Imagini di cieli incurvati su paesi lontani traversarono il suo spirito; erano agitazioni di sabbie, di alberi, di acque, di polvere in giornate di vento: il Deserto libico, l'oliveto su la baia di Sàlona, il Nilo presso Memfi, l'Argolide sitibonda. Altre imagini sopraggiunsero. Egli temette di smarrire quel che aveva trovato. Con uno sforzo serrò la sua memoria come si serra il pugno che tiene. Scorse presso un pilastro l'ombra d'un uomo, un luccicore in cima a un'asta lunga; udì il piccolo scoppio della fiamma accesa in un fanale. Con una rapidità ansiosa, a quella luce, segnò le note del tema su una pagina del suo taccuino; fissò nelle cinque linee la parola dell'elemento.

– Giornata di meraviglie! – disse Daniele Glàuro guardandolo discendere agile e leggero come s'egli avesse rapito all'aria anche la qualità elastica. – Che la Natura ti prediliga sempre, fratello!

– Andiamo, andiamo! – disse Stelio prendendogli il braccio e traendolo, con un'allegrezza infantile. – Ho bisogno di correre.

Egli lo traeva per le calli verso San Giovanni Elemosinario. Ripeteva a sé stesso i nomi delle tre chiese ch'egli doveva incontrare nel cammino per giungere a quella casa lontana che di tratto in tratto gli appariva come nel guizzo d'un lampo animata da un'attesa profonda.

– È vero, Daniele, quel che tu mi comunicasti un giorno: la voce delle cose è essenzialmente diversa dal loro suono – disse egli soffermandosi al principio della Ruga Vecchia, presso il campanile, poiché s'accorse che il suo amico era affaticato dalla fretta. – Il suono del vento simula ora i gemiti d'una moltitudine atterrita, ora gli ululi delle belve, ora il croscio delle

cateratte, ora il fremito degli stendardi spiegati, ora lo scherno, ora la minaccia, ora la disperazione. La voce del vento è la sintesi di tutti questi rumori, è la voce che canta e che racconta il travaglio terribile del tempo, le crudeltà del fato umano, la guerra eternamente combattuta per un inganno che eternamente si rinnova.

– E hai tu mai pensato che l'essenza della musica non è nei suoni? – domandò il dottor mistico. – Essa è nel silenzio che precede i suoni e nel silenzio che li segue. Il ritmo appare e vive in questi intervalli di silenzio. Ogni suono e ogni accordo svegliano nel silenzio che li precede e che li segue una voce che non può essere udita se non dal nostro spirito. Il ritmo è il cuore della musica, ma i suoi battiti non sono uditi se non durante la pausa dei suoni. [47]

Quella legge di natura metafisica, enunciata dal contemplatore, confermò a Stelio la giustezza della sua propria intuizione.

– In fatti – disse egli – imagina l'intervallo tra due sinfonie sceniche in cui tutti i motivi concorrano ad esprimere l'essenza interiore dei caratteri che lottano nel drama, a rivelare il fondo intimo dell'azione, come per esempio nel gran preludio beethoveniano della *Leonora* o in quello del *Coriolano*. Quel silenzio musicale, in cui palpita il ritmo, è come l'atmosfera vivente e misteriosa ove soltanto può apparire la parola della poesia pura. Le persone sembrano quivi emergere dal mare sinfonico come dalla verità stessa del celato essere che opera in loro. E il lor linguaggio parlato avrà in quel silenzio ritmico una risonanza straordinaria, toccherà l'estremo limite della potenza verbale, poiché sarà animato da una continua aspirazione al canto, che non si potrà placare se non nella melodia risorgente dall'orchestra alla fine dell'episodio tragico. Hai tu compreso?

– Tu poni dunque l'episodio tra due sinfonie che lo preparano e lo compiono, poiché la musica è il principio e la fine del verbo umano. [48]

– Io avvicino così le persone del drama allo spettatore. [49] Ti ricordi tu di quella figura che Federico Schiller, nell'ode da lui composta a celebrare la traduzione goethiana del *Maometto*, adopera per significare che su le scene non può aver vita se non un mondo ideale? Il Carro di Tespi, come la Barca d'Acheronte, è così lieve da non poter sopportare se non il peso delle ombre o delle imagini umane. Su la scena comune quelle imagini sono distanti così che qualunque contatto con loro ci sembra impossibile come il contatto con i fantasmi mentali. Esse sono distanti ed estranee. Ma facendole apparire

nel silenzio ritmico, facendole accompagnare dalla musica alla soglia del mondo visibile, io le avvicino meravigliosamente poiché rischiaro i fondi più segreti della volontà che le produce. Intendi? La loro intima essenza è là, discoperta e messa in comunione immediata con l'anima della folla che sente sotto le Idee significate dalle voci e dai gesti la profondità dei Motivi musicali che a quelle corrispondono nelle sinfonie. Io mostro insomma le imagini dipinte sul velo e ciò che accade di là dal velo. Intendi? E per mezzo della musica, della danza e del canto lirico creo intorno ai miei eroi un'atmosfera ideale in cui vibra tutta la vita della Natura [50] così che in ogni loro atto sembrino convergere non soltanto le potenze dei loro destini prefissi ma pur anche le più oscure volontà delle cose circostanti, delle anime elementari che vivono nel gran cerchio tragico; poiché vorrei che, come le creature di Eschilo portano in loro qualche cosa dei miti naturali ond'escirono, le mie creature fossero sentite palpitare nel torrente delle forze selvagge, dolorare al contatto della terra, accomunarsi con l'aria, con l'acqua, col fuoco, con le montagne, con le nubi nella lotta patetica contro il Fato che deve esser vinto, e la Natura fosse intorno a loro quale fu veduta dagli antichissimi padri: l'attrice appassionata di un eterno drama. [51]

Entravano nel campo di San Cassiano deserto sul suo rio livido; e la voce e i passi vi echeggiarono come in un circo di rupi, chiaramente, sul rombo che veniva dal Canal Grande come da un fiume. Un'ombra violacea pareva salire dall'acqua febbricosa, spandersi nell'aria come un'esalazione letifera. La morte pareva occupare il luogo da tempo. In un'alta finestra un'impòsta sbatteva al vento contro la muraglia cigolando su i cardini, segno d'abbandono e di ruina. Ma tutte quelle apparenze operavano nello spirito dell'animatore straordinarie trasfigurazioni. Egli rivedeva un luogo solitario e selvaggio presso i sepolcri di Micene, in un avvallamento tra il minor corno della montagna Eubea e il fianco inaccessibile della cittadella. I mirti vigoreggiavano per mezzo agli aspri macigni e ai ruderi ciclopici. L'acqua della fonte Persèia, sgorgando di tra le rocce, si raccoglieva in una cavità simile a una conca: d'onde poi scorreva e perdevasi pel botro pietroso. Presso il margine, a piè d'un cespuglio, era disteso il cadavere della Vittima, supino, rigido, candido. Nel silenzio mortale s'udiva lo strepito dell'acqua e il soffio intermesso del vento su i mirti che s'inclinavano… [52]

– In un luogo augusto – disse egli – ebbi la prima visione della mia nuova opera: a Micene, sotto la Porta dei Leoni, rileggendo l'Orestiade… [53] Terra di fuoco, paese di sete e di delirio, patria di Clitemnestra e dell'Idra, suolo sterilito per sempre dall'orrore del più tragico destino che mai abbia divorato una stirpe umana… Hai tu mai pensato a quell'esploratore barbarico che, avendo trascorsa gran parte della sua esistenza fra le droghe e dietro un banco di commercio, si diede a ricercare i sepolcri degli Atridi nelle rovine di Micene ed ebbe un giorno (è caduto da poco il sesto anniversario) ebbe la più grande e la più strana visione che sia mai stata offerta a occhi mortali? Hai tu mai pensato a quel grosso Schliemann nell'atto di scoprire il più fulgido tesoro che la Morte abbia adunato nell'oscurità della terra da secoli, da millennii? Hai tu mai pensato che quello spettacolo sovrumano e terribile avrebbe potuto apparire a un altro: a uno spirito giovenile e fervente, a un poeta, a un animatore, a te, a me forse? Allora la febbre, la frenesia, la demenza… Imagina! [54]

Egli si accendeva e vibrava, sentendosi rapire a un tratto dalla sua finzione come da un nembo. I suoi occhi di veggente risplendevano dei funebri tesori. La forza creatrice affluiva al suo spirito come il sangue ai precordii. Egli era l'attore del suo drama: il suo accento e il suo gesto significavano una bellezza e una passione trascendenti, oltrepassando il potere della parola detta, il limite della lettera. Il suo fratello gli pendeva dalle labbra, tremando dinanzi a quello splendore improvviso che avverava le sue divinazioni.

– Imagina! Imagina! La terra che tu frughi è maligna: sembra che debbano ancóra escirne le esalazioni delle colpe mostruose. La maledizione che pesò su quegli Atridi era così truce che veramente sembra debba esserne rimasto qualche vestigio ancor temibile nella polvere che fu calpestata da loro. Tu sei colpito dal maleficio. I morti che tu cerchi, e che non riesci a scoprire, si rianimano dentro di te violentemente e respirano dentro di te col tremendo soffio a loro infuso da Eschilo, enormi e sanguinosi come ti sono apparsi nell'Orestiade, percossi senza tregua dal ferro e dalla face del loro Destino. Ecco che tutta la vita ideale di cui ti sei nutrito assume in te le forme e i rilievi della realtà! E tu ti ostini, nel paese di sete, ai piedi della montagna nuda, chiuso nel fascino della città morta, a scavare la terra, a scavare la terra, con quegli spaventosi fantasmi sempre diritti innanzi agli occhi tra la polvere ardente. Ad ogni colpo di piccone tu

tremi per tutte le ossa, ansioso di vedere apparire veramente il volto di un Atride, ancóra intatto, con i segni ancóra visibili della violenza sofferta, dell'eccidio crudele… Ed ecco, tu lo vedi apparire! L'oro, l'oro, i cadaveri, una immensità di oro, i cadaveri tutti coperti d'oro… [55]

Erano là, nel buio della calle, su la pietra distesi, evocato prodigio, i principi Atridi. Ambedue, l'evocatore e l'ascoltatore, avevano avuto il medesimo brivido nel medesimo lampo.

– Una successione di sepolcri: quindici cadaveri intatti, l'uno accanto all'altro, su un letto d'oro, con i visi coperti di maschere d'oro, con le fronti coronate d'oro, con i petti fasciati d'oro; e da per tutto, su i loro corpi, ai loro fianchi, ai loro piedi, da per tutto una profusione di cose d'oro, innumerevoli come le foglie cadute da una foresta favolosa… Tu vedi? Tu vedi?

Lo soffocava l'ansia di rendere palpabile tutto quell'oro, di mutare in realtà sensibile la sua visione allucinante.

– Vedo, vedo!

– Per un attimo l'anima ha varcato i secoli e i millennii, ha respirato nella leggenda spaventosa, ha palpitato nell'orrore dell'antica strage; per un attimo l'anima ha vissuto d'una vita antichissima e violenta. Sono là, gli uccisi: Agamennone, Eurimedone, Cassandra e la scorta regale: là, sotto i tuoi occhi per un attimo, immobili. Ed ecco – vedi? – come un vapore che si esala, come una schiuma che si strugge, come una polvere che si disperde, come un non so che indicibilmente labile e fugace, tutti si dileguano nel loro silenzio, sono inghiottiti dallo stesso silenzio fatale che è intorno alla loro immobilità raggiante. Là, un pugno di polvere e un ammasso d'oro…

Là, su le pietre della calle deserta come su le pietre dei sepolcri, il prodigio di vita e di morte! Agitato da una commozione inesprimibile, Daniele Glàuro afferrò le mani del suo amico tremando; e l'animatore vide negli occhi fedeli la muta fiamma dell'entusiasmo consacrata al capolavoro.

Ristettero contro la parete oscura, presso una porta. Era in entrambi un sentimento arcano di lontananza, come se i loro spiriti fossero perduti nella profondità dei tempi e dietro quella porta vivesse un'antica gente asservita all'immoto Destino. S'udiva nella casa ondeggiare una culla al ritmo di una cantilena sommessa: una madre conciliava il sonno al suo figliuolo, con la melodia tramandata dagli avi; copriva con la sua voce tutelare il rombo minaccioso degli elementi. Sopra, in quell'angusta zona di cielo, ardevano

le stelle; laggiù laggiù, contro le dune, contro le muraglie, mugghiava il mare; altrove, il cuore di un eroe pativa attendendo la morte; e la culla ondeggiava tuttavia, da presso, e la voce materna pregava la felicità sul pianto infantile.

– La vita! – disse Stelio Èffrena riprendendo il cammino, traendo seco l'amico. – In un attimo solo, ecco, tutto quel che trema piange spera anela delira nell'immensità della vita, si aduna nel tuo spirito e si condensa con una sublimazione così rapida che tu credi di poterla manifestare in una sola parola. Quale? Quale? La sai tu? Chi la dirà mai?

Egli ricominciava a soffrire di ansietà e di scontento, volendo tutto abbracciare e tutto esprimere.

– Hai tu mai veduto, in qualche istante, l'Universo intero dinanzi a te come una testa umana? Io sì, mille volte. Ah, reciderla come colui che recise d'un colpo la testa di Medusa, e tenerla sospesa dinanzi alla folla, da un palco, perché essa non la dimentichi mai più! Non hai tu mai pensato che una grande tragedia potrebbe somigliare al gesto di Perseo?[56] Io ti dico che vorrei togliere dalla Loggia dell'Orcagna e trasportare nell'atrio del nuovo teatro il bronzo di Benvenuto, per ammonimento. Ma chi darà a un poeta il ferro di Erme e lo specchio di Atena?[57]

Daniele Glàuro taceva, divinando il tormento dello spirito fraterno, egli che aveva sortito dalla natura il dono di gioire della bellezza ma non di crearla. Muto camminava al fianco del suo fratello, china l'enorme fronte meditativa che pareva gonfia d'un mondo non partorito.

– Perseo! – soggiunse l'animatore, dopo una pausa riempita dai baleni delle invenzioni. – Sotto la cittadella di Micene, nell'avvallamento, è una fonte detta Persèia: la sola cosa viva in quel luogo, dove tutto è morto e bruciato. Gli uomini sono attratti verso di lei come verso una sorgente di vita, in quella terra ove fin nel più tardo crepuscolo si vedono biancheggiare dolorosamente i letti dei fiumi disseccati. Ogni sete umana si tende avidamente verso la sua freschezza. Si udrà a traverso tutta la mia opera il mormorio di quella vena: l'acqua, la melodia dell'acqua… L'ho trovata! In lei, nel puro elemento, si compirà l'Atto puro che è il fine della tragedia nuova. Su la sua acqua gelida e chiara si addormenterà la vergine destinata a morire «priva di nozze» come Antigone. Comprendi? L'Atto puro segna la sconfitta dell'antico Destino.[58] L'anima nuova rompe a un tratto il cerchio di ferro ond'è stretta, con una determinazione generata dalla follia,

da un lucido delirio che è simile all’estasi, che è come una più profonda visione della Natura. L’ultima ode nell’orchestra canta la salvezza e la libertà dell’uomo, ottenute per mezzo del dolore e del sacrifizio. Il Fato mostruoso è vinto, là, presso i sepolcri ove discese la stirpe di Atreo, innanzi ai cadaveri stessi delle vittime. Comprendi? Colui che si libera con l’Atto puro, il fratello che uccide la sorella per salvare la sua anima dall’orrore che stava per afferrarla, ha veduto veramente la faccia di Agamennone!

Il fascino dell’oro funereo lo riprendeva; l’evidenza della sua visione interiore gli dava l’aspetto di un allucinato.

– Uno dei cadaveri, là, supera di statura e di maestà tutti gli altri, cinto d’una larga corona d’oro, con la corazza, col balteo, con gli schinieri d’oro, circondato di spade, di lance, di pugnali, di coppe, cosparso d’innumerevoli dischi d’oro gittati a piene mani sul suo corpo come corolle, più venerabile di un semidio. Egli si china sopra di lui, che sta per dissolversi nella luce, e solleva la maschera pesante… Ah, non vede egli dunque la faccia di Agamennone? Non è quello forse il Re dei Re? La sua bocca è aperta, le sue palpebre sono aperte… Ti ricordi, ti ricordi di Omero? «Come io giaceva morente, sollevai le mani verso la mia spada; ma la femmina dagli occhi di cane si allontanò, e non volle chiudermi le palpebre e la bocca nel punto in cui io discendeva alla dimora di Ade.» Ti ricordi? Ora, la bocca del cadavere è aperta, le palpebre sono aperte… Egli ha una gran fronte, ornata d’una foglia rotonda d’oro; il naso lungo e diritto; il mento ovale…

L’evocatore s’arrestò un istante, con gli occhi dilatati e fissi. Egli vedeva, era il veggente. Tutto scompariva intorno, e la sua finzione rimaneva come la sola realtà. Daniele Glàuro ebbe un brivido, poiché egli stesso vide per quegli occhi.

– Ah, anche la macchia bianca su la spalla! Ha sollevata la corazza… La macchia, la macchia, il segno ereditario della stirpe di Pelope «dalla spalla d’avorio»! Non è il Re dei Re?

Le parole del veggente interrotte e rapide sembravano un succedersi di lampi ond’egli medesimo era abbagliato. Si stupiva egli medesimo di quell’apparizione subitanea, di quella improvvisa scoperta che, illuminandosi nel buio del suo spirito, si esternava e quasi diveniva tangibile. Come aveva egli potuto scoprire quella macchia su la spalla del Pelopide? Da quale abisso della sua memoria era sorta a un tratto quella

particolarità tanto strana e pur precisa e decisiva come il connotato pel riconoscimento d'un corpo ieri estinto?

– Tu eri là! – disse Daniele Glàuro nell'ebrezza. – Tu stesso hai sollevata la maschera e la corazza… Se hai veduto veramente quel che tu dici, tu non sei più un uomo… [59]

– Ho veduto, ho veduto!

Anche una volta egli si trasformava in attore del suo drama, e con un violento palpito udiva dalla bocca di una persona viva le parole dell'interlocutore, quelle stesse che dovevano essere proferite nell'episodio. «Se hai veduto veramente quel che tu dici, tu non sei più un uomo.» Da quell'istante l'esploratore di sepolcri prese l'aspetto di un alto Eroe combattente contro l'antico Fato risorto dalle ceneri stesse degli Atridi per contaminarlo e sopraffarlo.

– Non impunemente – disse – un uomo scoperchia i sepolcri e guarda il viso dei morti; e di quali morti! Colui vive solo con la sua sorella, con la più dolce creatura che abbia mai respirato l'aria terrestre, solo con lei, nelle case piene di luce e di silenzio, come in una preghiera, come in un vóto… Ora, imagina uno che inconsapevole beva un tossico, un filtro, qualche cosa d'impuro che gli avveleni il sangue, che gli contamini il pensiero: così, all'improvviso, mentre la sua anima è in pace… Imagina questo terribile maleficio, questa vendetta dei morti! Egli è invaso a un tratto dalla passione incestuosa, diventa la preda miserabile e tremante di un mostro, combatte una lotta disperata e nascosta, senza tregua, senza scampo, di giorno e di notte, in ogni ora e in ogni attimo, più atroce come più s'inclina verso il suo male la pietà inconsapevole della povera creatura… In qual modo potrà egli essere liberato? Dal momento in cui la tragedia ha principio, dal momento in cui la compagna innocente comincia a parlare, ella appare destinata a morire. E tutto quello che si dice e si compie negli episodii, e tutto quello che viene espresso dalla musica dal canto lirico e dalla danza negli stàsima, [60] tutto serve a condurla lentamente e inesorabilmente verso la morte. Ella è l'eguale di Antigone. Nella breve ora tragica ella passa accompagnata dalla luce della speranza e dall'ombra del presentimento, ella passa accompagnata da canti e da pianti, dall'alto amore che offre la gioia, dall'amor furente che genera il lutto, e non s'arresta se non per addormentarsi su l'acqua gelida e chiara della fontana che ininterrottamente la chiama col suo gemito nella solitudine. Appena l'ha uccisa, il fratello

riceve da lei, a traverso la morte, il dono della sua redenzione. «Ogni macchia è scomparsa dalla mia anima!» egli grida. «Io sono divenuto puro, tutto puro. Tutta la santità del mio amore primo è tornata alla mia anima come un torrente di luce… S'ella ora si levasse, potrebbe camminare su la mia anima come su la neve immacolata… S'ella rivivesse, tutti i miei pensieri per lei sarebbero come i gigli, come i gigli… Ora ella è perfetta; ora ella può essere adorata come una creatura divina… Nel più profondo dei miei sepolcri io l'adagerò e le metterò intorno tutti i miei tesori…» [61] Così l'atto di morte a cui egli è stato trascinato dal suo delirio lucido è un atto di purificazione e di liberazione, e segna la sconfitta dell'antico Destino. Emergendo dal mare sinfonico l'ode canta la vittoria dell'uomo, rischiara d'insolita luce la tenebra della catastrofe, inalza su la sommità della musica la prima parola del drama rinnovellato.

– Il gesto di Perseo! – esclamò Daniele Glàuro nell'ebrezza. – Alla fine della tragedia, tu recidi il capo della Moira e lo mostri al popolo sempre giovine e sempre novello che chiude lo spettacolo con alte grida.

Entrambi videro in sogno il teatro di marmo sul Gianicolo, la moltitudine dominata da quell'idea di verità e di bellezza, la grande notte stellata su Roma; videro la turba frenetica discendere giù per la collina recando nei rudi cuori confusa la rivelazione della poesia; udirono il clamore prolungarsi nell'ombra della città immortale. [62]

– Ora addio, Daniele – disse il maestro, ripreso dalla fretta come se qualcuno l'attendesse o lo chiamasse.

Gli occhi della musa tragica stavano immobili in fondo al suo sogno, senza sguardo, impietriti nella cecità divina delle statue.

– Dove vai?

– Al Palazzo Capello.

– La Foscarina conosce già la trama della tua opera?

– Vagamente.

– E quale sarà la sua figura?

– Ella sarà cieca, già trapassata in un altro mondo, già semiviva di là dalla vita. Ella vedrà quel che gli altri non vedranno. Avrà il piede nell'ombra, la fronte nell'eterna verità. I contrasti dell'ora tragica si ripercoteranno nella sua tenebra interiore moltiplicandosi come i tuoni nelle chiostre profonde delle rupi solitarie. Al pari di Tiresia, ella comprenderà tutte le cose, permesse e vietate, celesti e terrestri, e saprà «come sia duro il

sapere quando il sapere è inutile». Ah, meravigliose parole io vorrò mettere nella sua bocca e silenzii da cui nasceranno infinite bellezze…

– La sua potenza su la scena, quando parla e quando tace, è più che umana. Ella risveglia nei nostri cuori il male più occulto e la speranza più segreta; e pel suo incanto il nostro passato si fa presente, e per la virtù dei suoi aspetti noi ci riconosciamo nei dolori sofferti dalle altre creature in ogni tempo, come se l'anima da lei rivelata fosse la nostra medesima anima.

Si soffermarono sul Ponte Savio. Stelio taceva sotto un flutto d'amore e di malinconia che l'inondò repente. Egli riudiva la voce triste: «Avere amata la mia gloria fugace soltanto perché potesse un giorno servire alla vostra!» Riudiva la sua propria voce: «Ti amo e credo in te; m'abbandono intero. Tu sei la mia compagna. La tua mano è salda.» La forza e la sicurezza di quell'alleanza sollevavano il suo orgoglio; ma tuttavia gli tremolavano in fondo in fondo al cuore un'aspirazione e un presentimento indefiniti che a tratti addensandosi gli si facevano gravi come un'angoscia.

– Mi rincresce di lasciarti, stasera, Stelio – confessò il buon fratello, preso anch'egli in un velo di malinconia. – Quando ti sono accanto, il mio respiro si allarga e mi sento vivere d'una vita più rapida.

Stelio taceva. Il vento sembrava affievolirsi. I soffii intermessi rapivano le foglie alle acacie, nel Campo di San Giacomo, e le avvolgevano. La chiesa bruna e il campanile quadrato, di nudo mattone, pregavano in silenzio verso le stelle. [63]

– Conosci la colonna verde che è in San Giacomo dall'Orio? [64] – soggiunse Daniele, con l'animo di trattenere l'amico ancóra qualche istante, poiché temeva il commiato. – Che materia sublime! Sembra la condensazione fossile d'una immensa foresta verdeggiante. Seguendo le sue innumerevoli venature l'occhio viaggia in sogno pel mistero silvano. Guardandola, io ho visitato la Sila, l'Ercinia.

Stelio la conosceva. Un giorno, Perdita era rimasta lungamente appoggiata al grande stelo prezioso per contemplare il magico fregio d'oro che s'incurva su la tela del Bassano oscurandola.

– Sognare, sempre sognare! – sospirò egli, per un ritorno di quell'amara impazienza che gli aveva suggerito parole di scherno sul battello partente dal Lido. – Vivere di reliquie! Ma pensa a quel Dandolo che abbatté nel tempo medesimo quella colonna e un impero, e volle rimaner doge potendo

diventare imperatore. Egli visse più di te, forse, che erri per le foreste se indaghi il suo marmo predato. Addio, Daniele.

– Non abbassare la tua sorte.

– Vorrei sforzarla.

– Il pensiero è la tua arme.

– Spesso la mia ambizione brucia il mio pensiero.

– Tu puoi creare. Che altro cerchi?

– In altri tempi avrei forse saputo anche conquistare un Arcipelago.

– Che t'importa? Una melodia vale una provincia. Per un'imagine nuova non cederesti un principato?

– Vivere tutta la vita vorrei, non essere soltanto un cervello.

– Un cervello contiene il mondo.

– Ah, tu non puoi comprendere. Tu sei l'asceta; tu hai domato il desiderio.

– E tu lo domerai.

– Non so se vorrò.

– Sono certo.

– Addio, Daniele. Sei il mio testimone. Mi sei caro come nessun altro.

Si strinsero forte le mani.

– Passerò dal Palazzo Vendramin per avere notizie – disse il buon fratello.

Le parole rievocarono il gran cuore malato, il peso dell'eroe su le loro braccia, il trasporto terribile.

– Egli ha vinto; può morire – disse Stelio Èffrena.

Entrò nella casa della Foscarina come uno spirito. La sua concitazione intellettuale mutava gli aspetti delle cose. L'atrio illuminato da un fanale di galera gli parve immenso. Un felse posato sul pavimento, presso la porta, lo turbò come l'incontro d'un feretro. [65]

– Ah, Stelio! – gridò l'attrice sollevandosi con un balzo e slanciandosi verso di lui, quando lo vide apparire, impetuosa, con tutto l'impeto del suo desiderio contenuto nell'aspettazione. – Finalmente!

S'arrestò a un tratto dinanzi a lui, senza toccarlo. La rapidità frenata vibrò nel suo corpo dal tallone alla nuca, visibile; parve le si ripercotesse nella gola con un breve anelito. Ella era come il vento quando cade.

«Chi t’ha preso a me?» pensò, stretta il cuore dal dubbio; poiché a un tratto ella aveva sentito nell’amato qualche cosa che lo rendeva per lei intangibile, aveva scorto negli occhi di lui qualche cosa di estraneo e di lontano.

Ma egli l’aveva veduta bellissima irrompere dall’ombra, animata da una violenza non dissimile a quella del turbine che agitava le lagune. Il grido, il gesto, il balzo, il sùbito arrestarsi, la vibrazione dei muscoli sotto la tunica, lo spegnersi del volto come d’una vampa che si risolva in cenere, l’intensità dello sguardo simile al bagliore d’un combattimento, il respiro che le apriva le labbra come il calore apre le labbra della terra, tutti gli aspetti della persona vera manifestavano una potenza di vita patetica non paragonabile se non al fermento delle energie naturali, all’azione delle forze cosmiche. L’artefice riconosceva in lei la creatura dionisiaca, la vivente materia atta a ricevere i ritmi dell’arte, a esser foggiata secondo le figure della poesia. E, poiché la vedeva innumerevole come le onde del mare, gli parve inerte la maschera cieca ch’egli voleva porle sul volto, angusta la favola tragica per ove ella doveva passare dolorando, troppo limitato l’ordine dei sentimenti ond’ella doveva trarre le sue espressioni, quasi sotterranea l’anima ch’ella doveva rivelare.[66] «Ah, tutto quel che trema piange spera anela delira nell’immensità della vita!» I suoi fantasmi mentali furono presi da una specie di pànico, da un repentino terrore dissolvente. Che cosa poteva essere quell’opera sola dinanzi all’immensità della vita? Eschilo aveva composto più di cento tragedie, Sofocle anche più.[67] Essi avevano formato un mondo con frammenti colossali sollevati dalle loro braccia titaniche. Il loro lavoro era vasto come una cosmogonìa. Le figure eschilee parevano ancor calde del foco etereo, lucide della luce siderale, umide della nuvola fecondante. La statua di Edipo pareva scolpita nel masso medesimo del mito solare; quella di Prometeo pareva tratta dall’ordegno primitivo con cui il pastore Arya produceva il fuoco su l’altipiano asiatico. Lo spirito della Terra travagliava i creatori.[68]

– Nascondimi, nascondimi; e non mi domandare nulla, e lasciami tacere! – pregò egli, non sapendo dissimulare il suo turbamento, non riuscendo a dominare il tumulto dei suoi pensieri sconvolti.

Il cuore ignaro della donna palpitò di paura.

– Perché? Che hai fatto?

– Soffro.

– Di che?

– D’ansietà, d’ansietà, di quel male che tu mi conosci.

Ella lo prese fra le sue braccia. Egli sentì ch’ella aveva tremato di dubbio.

– Mio? ancóra mio? – domandò ella, con la bocca su la spalla di lui, soffocatamente.

– Sì, tuo sempre.

Orribile tremore era quello che agitava la donna ogni volta che lo vedeva partirsi, ogni volta che lo vedeva apparire. Partendosi, andava egli verso la sposa ignota? Apparendo, veniva egli a prender l’estremo commiato da lei?

Ella lo strinse fra le sue braccia, con l’amore dell’amante, della sorella, della madre, con tutto l’amore umano.

– Che posso fare, che posso fare per te? Dimmelo!

Di continuo la tormentava il bisogno di offrire, di servire, di obbedire a un comando che la spingesse verso il pericolo e la lotta per un bene da recare tornando a lui.

– Che posso darti?

Egli sorrideva un poco, al sopravvenire della stanchezza.

– Che vuoi? Ah, io lo so!

Egli sorrideva; si lasciava medicare da quella voce, da quelle mani adoranti.

– Tutto; è vero? Tu vuoi tutto.

Egli sorrideva di malinconia, come un fanciullo infermo a cui un compagno parli di bei giuochi.

– Ah, se io potessi! Ma nessuno mai potrà darti nulla che valga, su la terra, amico dolce. Soltanto alla tua poesia e alla tua musica tu puoi chiedere tutto. Mi ricordo di quella tua ode che comincia: «Io fui Pan.»

Egli chinò la fronte sul cuore fedele, piena di bellezze che si rischiaravano.

– «Io fui Pan!» [69]

Gli ritraversò lo spirito lo splendore di quel momento lirico, il delirio dell’ode.

– Hai veduto il tuo mare, oggi? Hai veduta la tempesta?

Egli scosse il capo, senza rispondere.

– Era grande la tempesta? Tu mi dicesti un giorno che avevi molti marinai fra i tuoi maggiori. Hai pensato alla tua casa che sta su la duna? Hai

la nostalgia delle sabbie? Vuoi tornare laggiù? Hai molto lavorato, laggiù, e di forte lavoro. Quella casa è benedetta. Tua madre era teco, quando lavoravi. Tu l'udivi camminar piano nelle stanze vicine… Origliava ella, qualche volta?

Egli la serrò, in silenzio. La voce gli penetrava nel profondo, e pareva quasi inumidirgli l'anima chiusa.

– Anche la sorella era teco? Tu mi dicesti un giorno il suo nome. Non l'ho dimenticato. Si chiama Sofia. [70] So che ti somiglia. Vorrei udirla parlare una volta o vederla passare per un sentiere… Tu mi lodasti un giorno le sue mani. Belle; è vero? Tu mi dicesti un giorno che, quando ella è afflitta, le dolgono «come se fossero le radici dell'anima sua». Così mi dicesti tu: le radici dell'anima sua!

Egli l'ascoltava quasi beato. In che modo aveva ella scoperto il segreto di quel balsamo? Da quale sorgente nascosta traeva ella la fluidità melodiosa di quei ricordi?

– Sofia non saprà mai il bene che ha fatto alla povera pellegrina! Io so poco di lei, ma so che ti somiglia nel viso; e ho potuto figurarmela. (Anche ora la vedo.) Nei paesi lontani, laggiù, laggiù, tra la gente estranea e dura, quando mi sentivo perduta, più d'una volta ella m'è apparsa; è venuta a farmi compagnia. Appariva d'improvviso, senza che io la chiamassi o l'aspettassi… Una volta, a Mürren, dov'ero giunta dopo un lungo viaggio faticoso per rivedere una povera amica che doveva morire… Fu verso l'alba; le montagne avevano quel delicato e freddo color di berillo che solo si vede nei ghiacciai, colore di cose che rimarranno per sempre lontane e intatte, oh invidiate, invidiate! Perché ella venne? Attendemmo, insieme. Il sole toccò l'estremità delle cime. Allora un'iride abbagliante corse per gli orli, durò pochi attimi, disparve. Ed ella se ne andò con l'arcobaleno, col miracolo…

Egli l'ascoltava quasi beato. Tutta la bellezza e tutta la verità ch'egli voleva esprimere non erano contenute in un sasso o in un fiore di quelle montagne? Nessuna più tragica lotta di passioni umane valeva l'apparizione di quell'iride su le nevi eterne.

– E un'altra volta? – domandò egli pianamente, poiché la pausa si prolungava ed egli temeva ch'ella non seguitasse.

Ella sorrise; poi si attristò.

– Un’altra volta, ad Alessandria d’Egitto, in una giornata confusa d’orrore, come dopo un naufragio… La città aveva l’aspetto della putredine; sembrava una città marcita… Ricordo: una strada piena d’acqua fangosa; un cavallo scheletrito e biancastro che vi guazzava dentro, con la criniera e la coda tinte di ocra; le stele di un cimitero arabo; il luccichio lontano della palude Mareotide… Disgusto, perdizione! [71]

«Oh, cara anima, non più, non più tu sarai disperata e sola!» egli disse, nel suo cuore gonfio di bontà fraterna, alla donna nomade che rievocava le tristezze del suo continuo migrare. Ora il suo spirito, che s’era proteso così violentemente verso l’avvenire, pareva ritrarsi con un leggero brivido verso il passato che il potere di quella voce rendeva presente. Egli si sentiva in uno stato di raccoglimento dolce e imaginoso come quello che generano i racconti d’inverno presso il focolare. Come già davanti alla clausura di Radiana, si sentiva preso dal fascino del Tempo.

– E un’altra volta?

Ella sorrise; poi si attristò.

– Un’altra volta, a Vienna, in un museo… Una grande sala deserta, il crepitio della pioggia su le vetrate, innumerevoli reliquiarii preziosi nelle custodie di cristallo, segni di morte ovunque, cose in esilio, non pregate, non adorate più… Insieme chinammo la fronte contro un cristallo che chiudeva una collezione di bracci santi con le loro mani di metallo atteggiate in un gesto immobile… Mani di martiri, tempestate di agate, di ametiste, di topazii, di granati, di turchesi malaticce… Per certe aperture si scorgevano nell’interno le schegge delle ossa. Ve n’era una che teneva un giglio d’oro; un’altra, una piccola città; un’altra, una colonna. Una era più sottile, con un anello in ciascun dito, e teneva un vasetto di balsamo: il reliquiario di Maria Maddalena… Cose in esilio, divenute profane, non pregate, non adorate più… È divota Sofia? Ha la consuetudine della preghiera? [72]

Egli non rispondeva. Gli pareva ch’egli non dovesse parlare, che non dovesse dare alcun segno sensibile della sua propria esistenza in quell’incantamento della lontana vita.

– Entrava qualche volta nella tua stanza, mentre lavoravi, e posava un filo d’erba su la pagina incominciata.

L’incantatrice tremò dentro; poiché un’imagine che era avvolta di veli si svelò a un tratto e le suggerì altre parole, che non furono proferite. «Sai tu

che io incominciai ad amare quella creatura che canta, quella che tu non puoi aver dimenticata; sai tu che incominciai ad amarla pensando alla tua sorella? Per versare in un'anima pura la tenerezza che il cuore voleva dare alla tua sorella da cui mi separavano tante cose crudeli! Lo sai tu?» Vive erano queste parole, ma non furono proferite. Però la voce tremò della loro presenza muta.

– Tu allora ti davi qualche istante di riposo. Andavi alla finestra e rimanevi affacciato con lei a guardare il mare. Un bifolco spingeva due bovi giovani aggiogati all'aratro, ed arava la sabbia per insegnare ai giovenchi il solco diritto. Tu li guardavi con lei, ogni giorno, alla stessa ora. Quando erano istruiti, non venivano più ad arare la sabbia; andavano su la collina… Chi me le ha dette queste cose? [73]

Egli medesimo le aveva dette a lei un giorno, quasi con le stesse parole; ma ora quei ricordi gli tornavano come inattese visioni.

– Poi passavano le greggi, lungo la riva del mare: venivano dalla montagna, andavano verso le pianure della Puglia, da una pastura a un'altra pastura. Le pecore lanose camminando imitavano il movimento delle onde; ma il mare era quasi sempre quieto, quando passavano le greggi con i loro pastori. Tutto era quieto; su le spiagge era disteso un silenzio d'oro. I cani correvano lungo i fianchi della mandra; i pastori s'appoggiavano alle aste; fiochi erano i campani in quell'immensità. Tu seguivi con gli occhi il viaggio sino al promontorio. Poi, più tardi, andavi con la sorella a guardare le tracce nella sabbia umida che qua e là era bucherellata e dorata come i favi… Chi me le ha dette queste cose?

Egli l'ascoltava quasi beato. La sua febbre era caduta. Una pace lenta scendeva su lui come un sopore.

– Poi venivano i fortunali; il mare superava la duna, invadeva la macchia, lasciava le sue bave sul ginepro e su la tamerice, su la mortella e sul rosmarino. Una gran quantità di alghe e di rottami era gettata a riva. Qualche barca aveva fatto naufragio, laggiù. Il mare portava le legna ai poverelli, e il lutto chi sa dove! La spiaggia si popolava di donne, di vecchi, di fanciulli che gareggiavano a raccogliere il fascio più grande. Allora la sorella distribuiva altri soccorsi: il pane, il vino, i legumi, le biancherie. Le benedizioni superavano il fragore dei marosi. Tu guardavi dalla finestra; e ti sembrava che nessuna delle tue belle imagini valesse l'odore del pane

nuovo. Lasciavi la pagina a mezzo, e discendevi ad aiutare Sofia. Parlavi con le donne, con i vecchi, con i fanciulli… Chi me le ha dette queste cose?

Dall'ora della prima notte Stelio preferiva di andare verso la casa della sua amica entrando pel cancello del giardino Gradenigo e passando in mezzo agli alberi ed agli arbusti ridivenuti selvaggi. La Foscarina aveva ottenuto di congiungere il suo giardino con quello del palazzo abbandonato, per mezzo d'una breccia aperta nel muro divisorio. Ma da qualche tempo Lady Myrta era venuta ad abitare le immense stanze silenziose che avevano accolto ultimo ospite il figlio di Giuseppina imperatrice,[74] il Vicerè d'Italia. Le stanze s'erano adornate di antichi strumenti senza corde e il giardino s'era popolato di bei levrieri senza prede.

Nulla a Stelio pareva più dolce e più triste di quel cammino verso la donna che l'aspettava contando le ore così lente e pur così fugaci. Nel pomeriggio la Fondamenta di San Simeon Piccolo s'indorava come una riva di fino alabastro. I riflessi del sole giocavano con i ferri delle prue allineate presso l'approdo, tremolavano su per i gradini della chiesa, su per le colonne del perittero,[75] animando le pietre disgiunte e consunte. Alcuni felsi marciti giacevano all'ombra, sul lastrico, con la rascia guasta dalle piogge e stinta, simili a bare logorate dall'uso funebre, invecchiate su la via del cimitero. L'odore affogante della canape esciva da un palazzo decaduto, ridotto a fabbrica di cordami, per le inferriate ingombre d'una pelurie cinerina come di ragnateli confusi. E quivi, in fondo al Campiello della Comare erboso come il sagrato d'una parrocchia campestre, s'apriva il cancello del giardino tra due pilastri coronati da statue mùtile su le cui membra i rami inariditi dell'edera davano imagine di vene in rilievo. Nulla al visitatore pareva più triste e più dolce. Fumigavano in pace i camini delle umili case intorno al campiello, verso la cupola verde. Di tratto in tratto un volo di colombi traversava il canale partendosi dalle sculture degli Scalzi; s'udiva il fischio d'un treno che passava sul ponte della laguna, la cantilena d'un cordaio, il rombo dell'organo, la salmodia dei preti.[76] L'estate dei morti illudeva la malinconia dell'amore.[77]

– Helion! Sirius! Altair! Donovan! Ali-Nour! Nerissa! Piuchebella!

Seduta sul sedile contro il muro abbracciato dai rosai, Lady Myrta chiamava i suoi cani. La Foscarina stava presso di lei, alzata, in una veste fulva che pareva fatta di quella fiera stoffa detta rovana[78] usata nell'antica

Venezia. Il sole avvolgeva le due donne e le rose in un medesimo tepore biondo.

– Siete vestita come Donovan, oggi – disse Lady Myrta all'attrice sorridendo. – Sapete che Stelio predilige Donovan sopra tutti gli altri?

La Foscarina si colorò di rossore. Ella cercò con gli occhi il levriere fulvo.

– Il più bello e il più forte – disse.

– Credo che egli lo desideri – soggiunse la vecchia signora con una dolcezza indulgente.

– Che cosa non desidera egli?

La vecchia sentì la malinconia che velava la voce della donna amante. Rimase per qualche minuto in silenzio.

I cani erano da presso, gravi e tristi, pieni di sonnolenza e di sogni, lontani dalle pianure, dalle steppe e dai deserti, accovacciati sul prato di trifoglio, per ove serpeggiavano le zucche con i lor vani frutti verdegialli. Gli alberi stavano immobili, quasi fossero fusi nel bronzo medesimo che ricopriva le tre cupole digradanti di San Simeone. Un medesimo aspetto selvaggio avevano il giardino e la gran dimora di pietra offuscata dal fumo tenace del Tempo, rigata dalla ruggine dei ferri colante sotto le piogge d'infiniti autunni. [79] E la chioma d'un alto pino risonava tutta di quel cigolìo che certo in quel momento giungeva anche agli orecchi di Radiana dall'orto concluso.

«Vi fa soffrire?» avrebbe voluto chiedere la vecchia alla donna amante, poiché quel silenzio le pesava ed ella si sentiva scaldare dall'ardore di quell'anima dolorosa come da quell'estate intempestiva. Ma non osò. Trasse un sospiro. Il suo cuore sempre giovine palpitava allo spettacolo della passione disperata e della bellezza minacciata. «Ah voi siete ancóra bella, e la vostra bocca attira ancóra i baci, e l'uomo che vi ama può ancóra inebriarsi del vostro pallore e dei vostri occhi!» ella pensava guardando l'attrice assorta, verso di cui si tendevano le rose di novembre. «Ma io sono una larva.»

Abbassò lo sguardo, vide su le sue ginocchia le sue proprie mani deformi; e si meravigliò che fossero sue, tanto le parvero contorte e morte, miserabili mostri che non potevano toccare senza destar ribrezzo, che non potevano omai accarezzare se non i cani sonnacchiosi. Sentì le rughe su la sua faccia, i denti falsi contro le sue gengive, i capelli posticci su la sua

testa, tutta la ruina del suo povero corpo che aveva obbedito un tempo alle grazie del suo spirito delicato; e si meravigliò della sua propria persistenza a lottare contro i guasti dell'età, ad ingannar sé medesima, a ricomporre ogni mattina la ridevole illusione con le acque, con gli olii, con gli unguenti, con i belletti, con le tinture. Ma nella continua primavera del suo sogno la sua giovinezza non era presente tuttavia? Non aveva ella ieri, pur ieri, accarezzato un volto amabile con le dita perfette, cacciato la volpe e il cervo nelle alte contèe, danzato col suo promesso sposo in un parco su un'aria di John Dowland? [80]

«Non vi sono specchi nella casa della contessa di Glanegg; troppi ve ne sono nella casa di Lady Myrta!» pensava la Foscarina. «Quella ha nascosto agli altri e a sé la sua decadenza; questa s'è vista invecchiare ogni mattina, ha contato a una a una le sue rughe, ha raccolto nel suo pettine i capelli morti, ha sentito vacillare i suoi denti nelle gengive pallide; ed ha voluto riparare con gli artifizii al danno irreparabile. Povera anima tenera che vorrebbe ancóra vivere incantando e sorridendo! Bisogna sparire, morire, sprofondare sotterra.» Ella scorse il mazzolino di violette appuntato con uno spillo all'orlo della veste di Lady Myrta. [81] In ogni stagione un fiore fresco era appuntato laggiù, in una piega, appena visibile, come il segno della cotidiana illusione primaverile, del sempre nuovo incantamento ch'ella faceva a sé medesima con la memoria, con la musica, con la poesia, con tutte le arti del sogno, contro la vecchiezza, contro l'infermità, contro la solitudine. «Bisogna vivere una suprema ora di fiamma e sparire per sempre sotterra, prima che ogni fascino sia svanito, prima che ogni grazia sia morta.»

Ella sentì la bellezza dei suoi propri occhi, la voracità delle sue labbra, la forza rude dei suoi capelli piegati dalla tempesta, tutta la potenza dei ritmi e degli impeti che dormivano nei suoi muscoli e nelle sue ossa. Riudì le parole del suo amico, che l'avevano lodata; rivide lui nella furia della brama, nella dolcezza del languore, nell'oblio più profondo. «Ancóra per poco, ancóra per poco gli piacerò, gli sembrerò bella, gli brucerò il sangue. Ancóra per poco!» Con i piedi nell'erba, con la fronte al sole, nell'odore delle rose che si appassivano, in quella veste fulva che la accomunava al magnifico animale da preda e da corsa, ella ardeva di passione e di attesa, con un sùbito émpito di vita, come se rifluisse nel presente quel futuro a cui ella rinunziava per proposito di morte. «Vieni! Vieni!» In sé ella chiamava

l’amato, quasi ebra, sicura ch’egli era per giungere poiché ella lo presentiva e mai era stata ingannata dal suo presentimento. «Ancóra per poco!» Ogni attimo passato le parve una iniqua rapina. Immobile, ella desiderò e soffrì vertiginosamente. Col suo polso palpitò tutto il giardino selvaggio penetrato di calore fin nelle radici. Ella credette di perdere la conoscenza, di cadere.

– Ah, ecco Stelio! – esclamò Lady Myrta vedendo apparire il giovine tra i lauri.

L’amante si volse rapida, colorandosi di rossore. I levrieri si levarono, drizzarono le orecchie. L’incontro dei due sguardi ebbe il guizzo della folgore. Ancóra una volta, come sempre, alla presenza della meravigliosa creatura l’amato provava la sensazione divina d’essere avvolto subitamente in un etere infiammato, in un’aura vibrante che pareva isolarlo dall’atmosfera comune e quasi rapirlo. Egli un giorno aveva congiunto quel prodigio d’amore a un’imagine fisica, ricordandosi che in una sera lontana della sua puerizia a traverso un terreno solitario s’era sentito d’improvviso avviluppare dai fuochi fatui e aveva gittato un grido. [82]

– Eravate atteso qui, da tutto quel che vive in questa clausura – gli disse Lady Myrta con un sorriso che dissimulava il turbamento ond’era preso il povero cuore giovenile nella prigione del vecchio corpo infermiccio allo spettacolo dell’amore e del desiderio. – Avete obbedito a un richiamo, venendo.

– È vero – disse il giovine, mentre teneva già pel collare Donovan che gli si era accostato memore delle carezze. – In fatti vengo da un luogo remoto. Di dove? Indovinate.

– Da un paese di Giorgione!

– No; dal chiostro di Santa Apollonia. Conoscete voi il chiostro di Santa Apollonia? [83]

– È la vostra invenzione di oggi?

– Invenzione? È un chiostro di pietra, vero, con le sue colonnette e col suo pozzo.

– Può essere. Ma tutti i luoghi che voi guardate diventano vostre invenzioni, Stelio.

– Ah, Lady Myrta, vorrei donarvi quel gioiello; vorrei trasportarvelo nel giardino. Imaginate un piccolo chiostro segreto, aperto su un ordine di colonne assottigliate ed accoppiate come le monache quando passeggiano digiune al sole, delicatissime, non bianche, non grige, non nere, ma del più

misterioso colore che mai abbia dato alla pietra quel gran maestro colorista che si chiama il Tempo; e, nel mezzo, un pozzo; e, sul margine solcato dalla fune, una secchia senza fondo. Le monache sono scomparse, ma credo che le ombre delle Danaidi frequentino il luogo…

S’interruppe all’improvviso, vedendosi circondato di levrieri, e si mise ad imitare le voci gutturali che manda l’uomo della muta nei canili da caccia. I cani si fecero inquieti: i loro occhi malinconici si ravvivarono. Due, che erano discosti, accorsero con lunghi balzi sorpassando gli arbusti e si arrestarono dinanzi a lui secchi e lucenti come viluppi di nervi ricoperti di seta.

– Ali-Nour! Crissa! Nerissa! Clarissa! Altair! Helion! Hardicanute! Veronese! Hierro!

Egli li conosceva tutti per nome, ed essi chiamati parevano riconoscerlo per padrone. V'era il levriere di Scozia, nativo delle alte montagne, col pelo rude e spesso, più duro e più folto verso le gote e il muso, grigio come il ferro nuovo; v'era il levriere d'Irlanda distruttore di lupi, rossastro, robusto, il cui occhio bruno girando mostrava il bianco; v'era quello di Tartaria, brizzolato di giallo e di nero, originario delle immense steppe asiatiche, ove di notte custodiva la tenda contro le iene e i leopardi; v'era quello di Persia, biondo ed esiguo, dalle orecchie coperte di lunghi peli serici, dalla coda fioccuta, pallido su i fianchi e giù per le gambe, più grazioso delle antilopi che aveva ucciso; v'era il galgo spagnuolo, migrato coi Mori, quello magnifico che il nano pomposo regge a guinzaglio nella tela di Diego Velasquez, istrutto a raggiungere e ad abbattere nelle nude pianure della Mancia o nelle macchie della Murcia e di Alicante fitte di stipa;[84] v'era lo sloughi arabo, l'illustre predatore del deserto, fosco la lingua e il palato, con tutti i tendini visibili, con tutta l'ossatura rivelata a traverso la pelle fina, nobilissimo animo fatto di orgoglio, di coraggio e di eleganza, abituato a dormire su' bei tappeti e a bere il latte puro in un vaso mondo.[85] E, raccolti insieme come una muta, essi fremevano intorno a colui che sapeva risvegliare nel loro sangue intorpidito gli istinti primitivi dell'inseguimento e dell'uccisione.

– Chi di voi era il migliore amico di Gog? – domandò egli guardando via via i belli occhi inquieti che si fissavano in lui. – Tu, Hierro? Tu, Altair?

Il suo accento singolare eccitava le bestie sensitive che l'ascoltavano con un mugolìo sommesso e interrotto. Ogni loro moto suscitava un'onda lucida nel pelame diverso; e le lunghe code, ricurve all'estremità in guisa d'uncini, battevano leggermente le cosce muscolose, i garetti bassi.

– Ebbene, vi dirò quel che ho taciuto fino a oggi: Gog, intendete?, quello che stroncava la lepre con un sol colpo di mascelle, Gog è storpio.

– Oh, veramente? – esclamò Lady Myrta rammaricandosi. – Come mai, Stelio? E Magog?

– Magog è sano e salvo.

Era la coppia di levrieri che Lady Myrta aveva donata al giovine amico e ch'egli aveva portata seco alla sua casa sul mare.

– Ma come avvenne?

– Ah, povero Gog! Aveva già ucciso trentasette lepri. Possedeva tutte le virtù della grande razza: la celerità, la resistenza, una prontezza inaudita nelle volte, e il desiderio costante di uccidere la preda, e la maniera classica di afferrarla pel didietro correndole sopra in linea retta e facendo l'angolo con essa quasi sempre nel medesimo tempo. Avete mai veduta una corsa di levrieri, [86] Foscarina?

Ella era così intenta che il suono inatteso del suo nome la fece trasalire.

– Mai.

Ella pendeva dalle labbra di lui, affascinata dalla loro istintiva espressione crudele nel significare l'opera di sangue.

– Mai? Non conoscete allora uno dei più rari spettacoli dell'ardimento, della veemenza e della grazia nel mondo. Guardate!

Egli trasse a sé Donovan, si chinò a terra, e cominciò a palparlo con le mani esperte.

– Non v'è una macchina [87] più precisa e più possente per la sua destinazione nella natura. Il muso è aguzzo per fendere l'aria, è lungo perché le mascelle possano fiaccare la preda al primo colpo. Il cranio è largo tra le due orecchie, per contenere il più gran coraggio e la più gran perizia. Le gote sono secche e muscolose, le labbra corte in modo che appena appena ricoprono i denti…

Con una sicura facilità egli aprì la bocca del cane che non tentò di resistere. Apparve la dentatura abbagliante, il palato segnato di larghe onde nere, la lingua sottile e rosea.

– Guardate che denti! Guardate come sono lunghi i canini e un po' ricurvi alla punta per meglio ritenere la presa! Nessun'altra specie di cani ha la bocca costruita per mordere in una maniera così perfetta.

Le sue mani s'indugiavano nell'esame; e pareva che la sua ammirazione per quell'esemplare superbo non avesse limiti. Egli aveva posato un ginocchio su i trifogli, ricevendo nel volto l'alito dell'animale che si lasciava palpare con una insolita docilità come se comprendesse l'elogio del buon conoscitore e ne godesse.

– Le orecchie sono piccole e appiccate molto in alto, diritte nell'eccitazione, ma cadenti e aderenti al cranio nel riposo. Non impediscono che il collare possa esser tolto e rimesso senza sfibbiarlo: così.

Egli tolse e rimise il collare che cerchiava esattamente il collo.

– Collo di cigno, lungo e flessibile, che gli permette d’afferrare la selvaggina nella massima velocità senza perdere l’equilibrio. Ah, ho visto Gog una volta fermare in aria una lepre che aveva spiccato un salto a traverso un fosso… Ma osservate ora le parti più importanti: la larghezza e la profondità del petto per la lunga lena, l’obliquità delle spalle proporzionata alla lunghezza delle gambe, la formidabile massa muscolare nelle cosce, i garetti corti, la spina dorsale cava tra due fasci di muscoli solidi… Guardate! Le vertebre di Helion sono visibili in rilievo: queste sono nascoste in un solco. I piedi somigliano a quelli dei gatti, con le unghie serrate ma non troppo, elastici, sicuri. E che eleganza nelle costole disposte in forma d’una bella carena e in questa linea rientrante verso il ventre interamente nascosto! Tutto è inteso a un solo scopo. La coda, forte all’appiccatura e fine all’estremità – guardate! – quasi come quella d’un topo, serve di timone all’animale e gli è necessaria per girare quando la lepre fa un angolo. Vediamo, Donovan, se anche in questo tu sei perfetto.

Egli prese la punta della coda, la passò sotto la coscia, la tirò verso l’osso dell’anca, giunse a toccare con quella esattamente la sporgenza.

– Perfetto! Vidi un giorno un arabo della tribù d’Arbâa prendere questa misura sul suo sloughi. Ali-Nour, tremavi tu quando scorgevi il branco delle gazelle? Pensate, Foscarina: lo sloughi trema quando scopre la preda, trema come una canna, e volge al suo signore due occhi supplichevoli e dolci per essere disciolto! Non so perché tanto mi piaccia questo e mi commuova. Terribile è in lui il desiderio d’uccidere, tutto il suo corpo è pronto a scattare come un arco; ed egli trema! Non di paura, non d’incertezza; trema di quel desiderio. Ah, Foscarina, se voi vedeste uno sloughi in quel momento, certo gli rapireste quella sua maniera di tremare e sapreste renderla umana con la vostra arte tragica e dareste agli uomini ancóra un nuovo brivido… Su, Ali-Nour, torrente di rapidità nel deserto! Te ne ricordi? Ora tremi soltanto di freddo…

Allegro e volubile, egli lasciò Donovan e prese fra le sue mani la testa serpentina dell’uccisor di gazelle, lo guardò in fondo alle pupille ove ondeggiava la nostalgia dei paesi torridi e silenziosi, delle tende spiegate dopo il viaggio illuso dalle meteore, dei fuochi accesi pel pasto della sera sotto le larghe stelle che sembrano vivere nella palpitazione del vento su la cima delle palme.

– Occhi di sogno e di malinconia, di coraggio e di fedeltà! Avete mai pensato, Lady Myrta, che il levriere dai belli occhi è appunto il mortal nemico degli animali dai belli occhi come la gazella e la lepre?

L'amante era entrata in quel corporale incantamento d'amore per cui sembra che i confini della persona si spandano e si fondano nell'aria così che ogni parola e ogni atto dell'amato vi suscitano un tremolìo più dolce di qualunque carezza. Il giovine aveva preso tra le sue mani la testa di Ali-Nour, ma ella sentiva il tocco di quelle mani su le sue proprie tempie. Il giovine indagava le pupille di Ali-Nour, ma ella sentiva lo sguardo di lui nel fondo della sua propria anima. E le parve che la lode degli occhi andasse ai suoi propri occhi.

Ella era là, alzata su l'erba come quegli alteri animali ch'egli amava, vestita come quello ch'egli prediligeva su i compagni, com'essi piena del confuso ricordo d'una lontana origine, e un poco stupefatta dall'ardenza dei raggi che rifletteva il muro coperto di rosai, stupefatta e fervente come in una leggera febbre. Ella lo udiva parlare delle cose vive, delle membra atte alla corsa e alla presa, del vigore, della destrezza, della potenza naturale, della virtù di sangue; e lo vedeva presso la terra, nell'odore dell'erba, nel calore del sole, pieghevole e forte palpare la pelle e le ossa, misurare l'energia dei muscoli palesi, gioire al contatto di quei corpi generosi, quasi partecipe di quella bestialità delicata e crudele che più d'una volta egli erasi piaciuto di rappresentare nelle invenzioni della sua arte.[88] Ed ella medesima, con i piedi nella terra calda, sotto i soffii del cielo, simile nel color della veste al predatore fulvo, sentiva sorgere dalle radici della sua sostanza uno strano senso di bestialità primitiva, quasi l'illusione di una lenta metamorfosi in cui ella perdesse una parte della sua consapevolezza umana e ridivenisse una figlia della natura, una forza ingenua e breve, una vita selvaggia.

Non toccava egli così in lei il più oscuro mistero dell'essere? non le faceva sentire così la profondità animale da cui erano scaturite quelle rivelazioni del suo genio tragico inattese che avevano scosso e inebriato la moltitudine come gli spettacoli del cielo e del mare, come le aurore, come le tempeste? Quando egli le aveva parlato dello sloughi tremante, non aveva egli divinato da quali analogie naturali traesse ella le potenze d'espressione che meravigliavano i poeti e i popoli? Per aver ritrovato il senso dionisiaco della natura naturante,[89] l'antico fervore delle energie istintive e creatrici,

l’entusiasmo del dio multiforme emerso dal fermento di tutti i succhi, ella appariva nel teatro così nuova e così grande. Ella aveva sentito in sé, talvolta, quasi l’imminenza di quel prodigio che faceva gonfiare d’un latte divino il seno delle mènadi all’appressarsi delle piccole pantere avide di nutrimento.

Era là, alzata su l’erba, agile e fulva come il veltro prediletto, piena del confuso ricordo d’una lontana origine, vivente e desiderosa di vivere smisuratamente nella breve ora che le era concessa. Vaniti erano i vapori molli delle lacrime, cadute erano le aspirazioni affannose alla bontà e alla rinunzia, e tutte le malinconie cineree del giardino abbandonato. La presenza dell’animatore allargava lo spazio, alterava il tempo, accelerava il battito del sangue, moltiplicava la facoltà di gioire, creava anche una volta il fantasma di una magnifica festa. Ella era anche una volta quale egli voleva foggiarla, obliosa delle miserie e dei timori, guarita d’ogni male tristo, creatura di carne vibrante nella luce nel calore nel profumo nei giochi delle apparenze, pronta a traversare con lui le evocate pianure e le dune e i deserti nella furia degli inseguimenti, a inebriarsi di quell’ebrezza, a rallegrarsi nella vista del coraggio, dell’astuzia, delle prede sanguinanti. D’attimo in attimo, parlando, movendosi, egli la faceva a sua somiglianza.

– Ah, ogni volta che vedevo la lepre rompersi sotto i denti del cane, un lampo di rammarico passava nella mia gioia, per quei grandi occhi umidi che si spegnevano! Più grandi dei tuoi, Ali-Nour, e anche dei tuoi, Donovan, e risplendenti come gli stagni nelle sere d’estate con le loro selve di giunchi che vi si bagnano e con tutto il cielo che vi si specchia dentro e vi si muta. Avete mai vista una lepre, di mattina, uscire dai solchi freschi dell’aratro, correre per un tratto su l’argento della brina, poi arrestarsi nel silenzio, sedersi su le zampe di dietro, drizzare le orecchie, guardare l’orizzonte? Sembra che il suo sguardo pacifichi l’Universo. La lepre immobile che contempla i campi fumanti, in una tregua della sua perpetua inquietudine! Non si potrebbe imaginare un più certo indizio di perfetta pace all’intorno. In quell’istante, è un animale sacro che bisogna adorare…

Lady Myrta ruppe nel suo riso giovenile che scoperse la sua dentatura criselefantina e mosse le grinze di testuggine sotto il suo mento.

– Dolcissimo Stelio! – esclamò ella ridendo. – Prima adorare e poi fare a pezzi: è questo il vostro rito?

La Foscarina la guardò con meraviglia poiché l’aveva dimenticata; e, là, seduta su quel sedile di pietra giallastro di licheni, con quelle mani contorte, con quel luccichio d’oro e d’avorio fra le labbra sottili, con quei piccoli occhi glauchi sotto le palpebre flosce, con quella voce roca e quel riso chiaro, le diede imagine d’una di quelle vecchie fate palmipedi che vanno per la foresta seguìte da un rospo obbediente. Nell’oblio in cui ella s’era perduta, le strane parole non la penetrarono; pur tuttavia le furono aspre come uno stridore.

– Non è colpa mia – rispose Stelio – se i levrieri sono fatti per uccidere le lepri e non per sonnecchiare in un giardino murato su l’acqua d’un canale morto.

Di nuovo egli si mise ad imitare le voci gutturali che manda l’uomo della muta nei canili da caccia.

– Crissa! Nerissa! Altair! Sirius! Piuchebella! Helion!

I cani eccitati si agitavano: i loro occhi si riaccesero; i muscoli secchi guizzarono sotto il pelame fulvo, nero, bianco, plumbeo, maculato, misto; le lunghe cosce s’incurvarono su i garetti come archi pronti a distendersi per scagliare nello spazio l’ossatura più arida e più snella d’un fascio di frecce.

– Là, là, Donovan! Là!

Egli additava una forma tra grigia e rossiccia a fior dell’erba, in fondo al giardino, che aveva l’apparenza di una lepre dalle orecchie ripiegate assisa su i suoi tarsi.[90] La voce imperiosa ingannava i veltri esitanti. Ed era bello vedere al sole quei corpi scarni e possenti nella viva seta rilucere fremere ondeggiare allo stimolo della voce umana come nelle pavesate[91] i più leggeri vessilli al soffio dell’aura.

– Là, Donovan!

E il gran cane fulvo lo guardò nelle pupille, diede un balzo formidabile, si lanciò verso la preda illusoria, con tutta la veemenza del suo istinto risvegliato. In un attimo la raggiunse; s’arrestò, deluso; ristette nell’atto, piegato su le zampe anteriori, proteso il collo; poi balzò di nuovo, si mescolò ai giochi della torma che l’aveva seguìto in grande scompiglio, venne a rissa con Altair; seguì, erto il muso aguzzo, latrando, un volo di passeri levatosi dalla chioma del pino con un gaio frullo nell’azzurro.

– Una zucca! Una zucca! – gridava l’ingannatore tra gli scrosci di risa. – Neppure un coniglio! Povero Donovan! Un colpo di denti in una

cucùrbita.[92] Ah, povero Donovan, che umiliazione! Badate, Lady Myrta, ch'egli non si anneghi nel canale per la vergogna…

Presa dal contagio dell'ilarità, la Foscarina rideva con lui. La sua veste rovana e le vesti dei veltri brillavano al sole obliquo sul verde dei trifogli. Il candore dei denti e il riso squillante le empivano la bocca di gioventù novella. Il tedio del giardino secolare pareva lacerarsi come le tele dei ragni quando una mano violenta apre una finestra chiusa da tempo.

– Volete Donovan? – disse Lady Myrta con una maliziosa grazia della sua anima, che si perse nelle sue rughe come un rivolo pei botri. – Io so, io so la vostra arte…

Stelio cessò di ridere, e arrossì come un fanciullo.

Un'onda di tenerezza gonfiò il petto della Foscarina, per quel rossore puerile. Tutta quanta ella sfavillò di amore. E un desiderio folle di prendere l'amato fra le sue braccia le fece tremare i polsi, le labbra.

– Lo volete? – chiese di nuovo Lady Myrta, felice di poter donare e grata a colui che sapeva ricevere il dono con un piacere così fresco e così vivace. – Donovan è vostro!

Prima di dir grazie, egli cercò il levriere con gli occhi quasi ansioso. Lo rivide splendente, forte, bellissimo, con l'impronta dello stile in tutte le sue membra come se il Pisanello l'avesse disegnato pel rovescio d'una medaglia.

– Ma Gog? Che è avvenuto di Gog? Non ne avete più fatto parola! – disse la donatrice. – Ah, come facilmente gli invalidi sono posti in oblio!

Stelio guardava la Foscarina che s'era rivolta per andare verso il gruppo dei veltri camminando su l'erba con una svelta ondulazione a imagine di quel passo dagli antichi Veneziani chiamato appunto «alla levriera».[93] La veste rovana, dorata dal sole declinante, pareva ardere su la sua persona pieghevole. Ed era palese ch'ella si dirigeva così verso l'animale del suo colore, a cui per un profondo istinto mimetico l'attrice s'assomigliava stranamente, quasi in punto di trasfigurare.

– Fu dopo una corsa – raccontò Stelio. – Avevo l'abitudine di lanciare quasi ogni giorno una lepre, su per le dune, lungo la riva del mare. I contadini me ne portavano spesso delle vive, di quelle della mia terra, brune, robuste, pronte alla difesa, astutissime, capaci di graffiare e di mordere. Ah, Lady Myrta, non v'è terreno di corsa più bello della mia spiaggia libera. Voi conoscete gli immensi altipiani del Lancashire, il suolo

asciutto del Yorkshire, le dure pianure di Altcar, gli acquitrini della bassa Scozia, le sabbie dell'Inghilterra meridionale; ma un galoppo su le mie dune più bionde e più luminose delle nuvole d'autunno, oltre le macchie di ginepro e di tamerici, oltre le brevi foci limpide dei fiumicelli, oltre i piccoli stagni salsi, lungo il mare più verde di una prateria, in vista delle montagne di neve e di turchino, oscurerebbe i vostri più lieti ricordi, Lady Myrta.

– Italia, Italia! – sospirò la vecchia fata benigna. – Fiore del mondo!

– Per quella spiaggia lanciavo la lepre. Avevo ammaestrato un uomo a liberare dal guinzaglio i cani nel momento opportuno; e io seguivo la corsa a cavallo… Certo, Magog è un ottimo corsiere; ma non avevo mai veduto un uccisore più ardente e più pronto di Gog…

– Dei canili di Newmarket! – disse la donatrice con orgoglio.

– Un giorno tornavo verso la casa per la riva del mare. La corsa era stata breve: Gog aveva raggiunta la lepre dopo due o tre miglia. Tornavo al piccolo galoppo, rasentando l'acqua calma. Gog galoppava con Cambise a paro, lanciandosi di tratto in tratto verso la selvaggina che mi pendeva dall'arcione e latrando. D'un tratto, come su la riva era una carogna, il cavallo mi si gettò a destra e nello scarto colpì col ferro il cane che si mise a guaire sollevando la zampa sinistra davanti che pareva spezzata alla caviglia. Frenai a stento la bestia sbigottita e tornai indietro. Ma, come Cambise vide di nuovo la carogna, fece un voltafaccia e mi pigliò la mano. Fu allora una fuga furiosa per le dune. Con una commozione che non so dire, udii dopo alcuni attimi alla coda del cavallo l'ansare di Gog. Mi seguiva, comprendete? Con la zampa spezzata, spinto dalla generosità del suo sangue, dimentico del dolore, mi aveva raggiunto, mi seguiva, passava innanzi! I miei occhi incontrarono i suoi belli occhi dolci; e, mentre mi sforzavo di domare il cavallo impazzato, il cuore mi si fendeva ogni volta che la povera zampa ferita sfiorava la sabbia. L'adorai, l'adorai… Mi credete voi capace di piangere?

– Sì – rispose Lady Myrta – anche di piangere.

– Ebbene, quando Sofia, mia sorella, prese a lavare la ferita con quelle sue belle mani su cui gocciolavano le lacrime, credo che anch'io…

La Foscarina era là, con Donovan ch'ella reggeva pel collare, ridivenuta pallida, quasi attenuata, come se già incominciasse a penetrarla il gelo vespertino. L'ombra della cupola bronzea s'allungava su l'erbe, su i lauri, su i càrpini.[94] Una umidità di viola, entro di cui natavano gli ultimi atomi

dell’oro solare, si diffondeva tra gli steli e tra i rami che tremolavano ai soffii intermessi. E gli orecchi riudivano omai il cigolìo che riempiva la chioma del pino sparsa di coni vacui.

«Ecco, vi apparteniamo» sembrava dire la donna accompagnata al levriere che le si stringeva contro le ginocchia assalito dai primi brividi. «Vi apparteniamo per sempre. Siamo qui per servire.»

– Nulla al mondo mi turba e mi accende quanto queste apparizioni subitanee della virtù di sangue – seguitava il giovine sollevandosi nel ricordo di quell’ora commossa.

S’udì il fischio lungo d’un treno che passava sul ponte della laguna. Un soffio disfogliò interamente una larga rosa bianca, onde non restò se non una boccia in cima a uno stecco. I cani si appressarono, si raggrupparono, si strinsero gli uni contro gli altri, freddolosi: le loro ossa scarne rabbrividivano sotto la pelle sottile, e nelle loro teste allungate e piatte come quelle dei rettili rilucevano gli occhi malinconici.

– Non vi ho mai raccontato, Stelio, la maniera ch’ebbe nel morire una donna, del miglior sangue di Francia, appunto in una gran battuta a cui assistevo? – gli domandò Lady Myrta, in cui l’imagine tragica e pietosa era stata risvegliata dall’espressione ch’ella aveva scorto nel viso della Foscarina impallidito.

– No, mai. Chi era ella?

– Jeanne d’Elbeuf.[95] Per imprudenza o inesperienza sua e del cavaliere che le stava al fianco, fu ferita – non si seppe mai da chi – insieme con la lepre che passava tra le zampe del suo cavallo. Fu veduta piombare a terra. Accorremmo tutti; e la trovammo là, su l’erba, raggomitolata nel sangue, accanto alla lepre che si contorceva. Nel silenzio e nello sgomento, quando tutti eravamo là come impietriti, quando nessuno ancóra osava parlare o muoversi, la povera creatura alzò la mano appena appena, indicò l’animale ferito che soffriva, disse (non dimenticherò mai il suo accento): «*Tuez-le, tuez-le, mes amis… Ça fait si mal!*» E morì sùbito.

Straziante dolcezza di quel novembre sorridente come un infermo che si crede omai nella convalescenza e prova in sé un insolito bene e non sa di esser prossimo alla sua agonia!

– Ma che avete oggi, Fosca? Che vi accade? Perché siete con me così chiusa? Dite! Parlatemi!

Stelio, entrando per caso in San Marco, l’aveva vista addossata alla porta della Cappella ov’è il Battistero. Ella era là sola, immobile, con un volto divorato dalla febbre e dall’ombra, con gli occhi pieni di spavento fissi alle figure terribili dei musaici che fiammeggiavano in un fuoco giallo. Dietro la porta un coro faceva le sue prove; il canto s’interrompeva, poi ricominciava, nella medesima cadenza. [96]

– Vi prego, vi prego, lasciatemi sola! Ho bisogno di star sola! Vi supplico!

Il suono delle sue parole rivelava l’aridità della sua bocca convulsa. Ella fece l’atto di volgersi, di fuggire. Egli la trattenne.

– Ma parlate! Ditemi almeno una parola perché io comprenda!

Ancóra ella fece l’atto di sottrarsi; e il suo movimento espresse una sofferenza indicibile. Ella ebbe l’aspetto di una creatura lacerata da un supplizio, tòrta da un carnefice. Ella parve più miserabile che un corpo legato alla ruota, attanagliato dal ferro rovente.

– Vi supplico! Se vi faccio pena, una sola cosa potete ora per me: lasciarmi andare…

Ella parlava sommessamente; e ch’ella non gridasse, che dalla sua gola non escissero gli urli e gli aneliti, sembrava cosa non umana, tanto era palese lo spasimo di tutta l’anima scossa.

– Ma una parola, almeno una, perché io comprenda! Una vampa di furore salì per quel viso disfatto.

– No. Voglio essere lasciata sola.

La voce fu dura come lo sguardo. Ella si volse, diede i primi passi come chi sia còlto dalla vertigine e s’affretti verso un sostegno.

– Foscarina!

Ma egli non osò trattenerla. Vide la donna disperata camminare nella zona di sole che invase la Basilica con l’irruenza d’un torrente per la porta aperta da una mano ignota. La profonda caverna d’oro, con i suoi apostoli con i suoi martiri con il suo bestiame sacro, sfavillò tutta quanta dietro di lei come se vi si precipitassero le mille torce del giorno. Il canto s’arrestò, poi riprese.

«Affogo nella tristezza… L’impeto di ribellarmi alla mia sorte, di andarmene alla ventura, di cercare… Chi salverà la mia speranza? Da chi mi verrà la luce?… Cantare, cantare! Ma vorrei cantare alfine un canto di vita… Sapreste dirmi dove sia in questi giorni il Maestro del Fuoco?» Ella

portava stampate negli occhi, stampate nell'anima le parole contenute nella lettera di Donatella Arvale, con tutte le particolarità della scrittura, con tutte le diversità dei segni, vive come la mano che le aveva vergate, palpitanti come quel polso impaziente. Ella le vedeva incise nelle pietre, delineate nelle nuvole, riflesse nelle acque, indelebili e inevitabili come le sentenze del Destino.

«Dove andrò? Dove andrò?» A traverso la sua agitazione e la sua disperazione le giungeva la dolcezza delle cose, il tepore dei marmi dorati, l'odore dell'aria calma, il languore degli ozii umani. Ella guardò una donna del popolo, avvolta nella sua ammantatura bruna, seduta su i gradini della Basilica, non vecchia né giovine, non bella né brutta, che godeva il sole e mangiava un gran pezzo di pane staccandone il boccone coi denti, masticando poi con lentezza, socchiusa gli occhi nell'assaporare quel bene, mentre le sue ciglia bionde rilucevano a sommo delle gote. «Ah, potessi mutarmi in te, prendermi la tua sorte, contentarmi del sole e del pane, non pensar più, non soffrir più!» La sosta di quella poveretta le parve una felicità infinita.

Ella si volse con un sussulto, temendo sperando che l'amato la seguisse. Non lo scorse. Sarebbe fuggita scorgendolo; ma il cuore le si strinse come s'egli l'avesse mandata alla morte senza richiamarla. «Tutto è compiuto.» Ella smarriva ogni misura e ogni certezza. I pensieri passavano in lei rotti e trascinati dall'angoscia confusamente come le piante e i macigni nella rapina d'una fiumana. In ogni aspetto delle cose i suoi occhi smarriti vedevano una conferma della sua condanna o una minaccia oscura di nuovi mali o una figurazione del suo stato o una significazione di occulte verità che fossero per operare crudelmente su la sua esistenza. Nell'angolo di San Marco,[97] presso la Porta della Carta, ella sentì vivere come se fossero di cupo sangue quei quattro re di porfido che si abbracciano per un patto con un sol braccio mentre stringono nel pugno duro l'elsa terminata da un becco di sparviere. Le innumerevoli vene dei marmi diversi ond'è incrostato il fianco del tempio, quelle indistinte trame di vario colore, quei labirinti e quei meandri commisti, parvero quasi renderle visibile la sua stessa diversità interiore, la confusione stessa dei suoi pensieri. Ella sentiva le cose a volta a volta estranee, remote, inesistenti, e familiari, prossime, partecipanti della sua intima vita. A volta a volta ella credeva ritrovarsi in luoghi sconosciuti e in mezzo a forme che le appartenessero come se ella le

avesse materiate della sua propria sostanza. Simile all'agonizzante, ella era illuminata a tratti da imagini della sua più lontana infanzia, da ricordi di lontanissimi eventi, dall'apparizione rapida e netta di un viso, di un gesto, di una stanza, di una contrada. E, sopra tutti quei fantasmi, da un campo d'ombra gli occhi materni la guardavano, clementi e fermi, non più grandi degli occhi umani quando vivono in terra ma pure infiniti come un orizzonte verso di cui ella fosse chiamata. «Vengo verso di te? Mi chiami tu veramente, per l'ultima volta?»

Era entrata sotto la Porta della Carta, aveva traversato l'androne. L'ebrezza del dolore la riconduceva nel punto ove, in una notte di gloria, s'erano incontrati i tre destini. Ella cercò il pozzo del convegno. Intorno a quel margine di bronzo, tutta la vita di quei pochi attimi risuscitò con l'evidenza e col rilievo della realtà. Là ella aveva detto sorridendo, volgendosi alla compagna: «Donatella, ecco il Maestro del Fuoco!» Il grido immenso della moltitudine aveva coperto la sua voce, e il cielo sul loro capo s'era acceso di mille colombe ardenti.

Si appressò al pozzo. Com'ella lo considerava, ogni particolarità le s'imprimeva nello spirito e assumeva una strana forza di vita fatale: il solco delle funi nel metallo, l'ossido verde che rigava la pietra della base, le mammelle delle cariatidi consunte dalle ginocchia delle donne che un tempo le premettero nello sforzo dell'attingere, e quel profondo specchio interiore che l'urto delle secchie non turbava più, quel breve cerchio sotterraneo che rifletteva il cielo divino.[98] Si chinò su la sponda, vide la sua faccia, vide il suo spavento e la sua perdizione, vide la Medusa immobile ch'ella portava nel centro della sua anima. Inconsapevole, ripeteva l'atto di colui ch'ella amava. E vide anche il volto di colui e il volto di Donatella quali ella li aveva veduti per un attimo risplendere in quella notte l'uno accanto all'altro accesi dai bagliori celesti come se fossero chini su una fornace o su un cratere. «Amatevi, amatevi! Io me ne andrò, sparirò. Addio.» Serrò le palpebre sul pensiero della morte; e nel buio ricomparvero le pupille clementi e ferme, infinite come un orizzonte di pace. «Tu sei in pace e mi aspetti, tu che vivesti e moristi di passione.» Si sollevò. Uno straordinario silenzio occupava il cortile deserto. La ricchezza delle alte mura scolpite riposava metà nell'ombra, metà nella luce; le cinque mitre della Basilica superavano la chiostra leggiere quanto le nuvole nivee che facevano apparire più azzurro il cielo come fan più verde la foglia i fiori del

gelsomino. Di nuovo, a traverso il suo tormento, ella fu toccata dalla dolcezza delle cose. «La vita ancóra potrebbe essere dolce!»

Uscì sul Molo, discese in una gondola, si fece portare alla Giudecca. Il bacino, la Salute, la Riva degli Schiavoni, tutta la pietra e tutta l'acqua erano un miracolo d'oro e di opale. Ella guardò ansiosamente per la Piazzetta se v'apparisse una figura. Le ribalenò alla memoria l'imagine della defunta Estate vestita d'oro e chiusa nell'involucro di vetro opalino. Imaginò sé medesima sommersa nella laguna, posata su un letto d'alghe. Ma il ricordo della promessa, fatta su quell'acqua e mantenuta nel delirio notturno, le traversò il cuore come un coltello, la gittò di nuovo nell'orribile convulsione. «Mai più, dunque? Mai più?» Tutti i suoi sensi si ricordarono di tutte le carezze. La bocca, le mani, la forza, l'ardore del giovine passarono nel suo sangue come se si fossero distrutti in lei. Il tossico la bruciò a dentro, sin nelle infime fibre. Ella aveva trovato con lui al limite estremo della voluttà uno spasimo che non era ancóra la morte ed era oltre la vita. «Mai più, ora? Mai più?»

Giungeva nel rio della Croce. La verdura traboccava da una muraglia rossa. La gondola s'arrestò a una porta chiusa. Ella sbarcò, cercò una piccola chiave, aprì, entrò nell'orto. [99]

Era il suo rifugio, il segreto luogo della sua solitudine, serbato dalla fedeltà delle sue malinconie come da custodi taciturne. Tutte le vennero incontro, le antiche e le nuove; l'accerchiarono, l'accompagnarono.

Con le sue lunghe pergole, con i suoi cipressi, con i suoi alberi di frutti, con le sue siepi di spigo, con i suoi oleandri, con i suoi garofani, con i suoi rosai, porpora e croco, meravigliosamente dolce e stanco nei colori della sua dissoluzione, l'orto pareva perduto nell'estrema laguna, in un'isola obliata dagli uomini, a Mazzorbo, a Torcello, a San Francesco del Deserto. Il sole lo abbracciava e lo penetrava in ogni parte, così che le ombre per la loro tenuità non vi parevano. Tanta era la quiete dell'aria che i pampini secchi non si distaccavano dai tralci. Nessuna foglia cadeva, se bene tutte morissero.

«Mai più?» Ella camminò sotto le pergole, andò verso l'acqua, si arrestò sul rialto erboso, si sentì affaticata, sedette su una pietra, si strinse le tempie fra le palme, fece uno sforzo per raccogliersi, per riprendere il dominio di sé, per considerare, per deliberare. «Egli è ancóra qui, è vicino, posso rivederlo. Forse lo ritroverò fra poco su la soglia della mia porta. Egli mi

prenderà fra le sue braccia, mi bacerà gli occhi e le labbra, mi ripeterà che m'ama, che tutto in me gli piace. Egli non sa, non comprende. Non è accaduto nulla d'irreparabile. Quale è dunque il fatto che mi sconvolge e mi schianta? Ho ricevuto una lettera da una creatura che è lontana, prigione in una villa solitaria, presso il padre demente, e che si lagna del suo stato e aspira a mutarlo. Questo è il fatto. Non v'è altro. La lettera, eccola.» Ella la cercò, l'aprì per rileggerla. Le dita le tremavano; ed ella credeva sentire l'odore di Donatella come se l'avesse a fianco là, su quella pietra.

«È bella? Veramente? Com'è?» Da principio le linee dell'imagine si confondevano. Ella cercava di riafferrarle, ed esse vanivano. Una particolarità, prima d'ogni altra, si fermò, divenne precisa ed evidente: la mano grande e greve. «La vide egli, quella sera? È sensibilissimo alla bellezza delle mani. Le guarda sempre, quando incontra una donna. Non adora le mani di Sofia?» Ella si lasciò prendere da quelle considerazioni puerili, vi s'indugiò per alcuni attimi; poi ne sorrise amaramente. E a un tratto l'imagine s'integrò, visse, rifulse di potenza e di giovinezza, la sopraffece, l'abbagliò. «È bella. Ed è bella come egli la vuole.»

Restò fissa nello splendore tacito delle acque, con la lettera su le ginocchia, inchiodata dalla verità inflessibile. E su quello scoraggiamento inerte balenavano pensieri involontarii di distruzione: il viso di Donatella si bruciava in un incendio, il corpo rimaneva difformato da una caduta, la voce era alterata da una malattia. Ebbe orrore di sé medesima, e poi pietà di sé e dell'altra. «Non ha ella diritto di vivere? Che viva, che ami, che abbia la sua gioia!» Imaginò per lei un'avventura magnifica, un amore felice, uno sposo adorabile, la prosperità, il lusso, il piacere. «Non v'è forse in terra se non un uomo solo ch'ella possa amare? Non potrebbe ella incontrare domani colui che le prenderà il cuore? Non potrebbe a un tratto la sua sorte volgersi verso un'altra parte, trarla molto lontano, condurla verso un ignoto cammino, separarla per sempre da noi? È forse necessario ch'ella sia amata dall'uomo che io amo? Potrebbero non più incontrarsi…» Così tentava di sfuggire al suo stesso presentimento. Ma uno spirito avverso le diceva: «Si sono incontrati una volta, si cercheranno, s'incontreranno ancóra. Ella non è l'anima oscura che si perde nella moltitudine o per un sentiero discosto. Ella ha in sé un dono che splende come un astro e che la farà sempre riconoscere di lontano: il suo canto. Il portento della sua voce sarà il suo segnale. Ella certo farà valere nel mondo quella sua virtù; passerà anch'ella

tra gli uomini lasciando dietro di sé un solco di meraviglia. Come ha la bellezza, avrà la gloria: due fari di richiamo a cui egli andrà facilmente. Si sono incontrati una volta, s'incontreranno ancóra.»

La dolorosa si piegò come sotto un giogo. Ai suoi piedi i fili d'erba ricevevano i raggi e parevano ritenerli, respirando in una luce verde ch'essi coloravano della lor trasparenza quieta. Ella sentì salire le lacrime ai suoi cigli. Per quel velo guardò la laguna che tremolò di quel tremolio. Una chiarità di perla faceva beate le acque.[100] Le isole della Follia, San Clemente e San Servilio, erano avvolte in un vapore pallidissimo; e mandavano a quando a quando per la lontananza grida fioche come di naufraghi perduti nella bonaccia, cui rispondeva ora l'ululo d'una sirena, ora il riso chioccio dei gabbiani dispersi. Il silenzio diveniva terribile, poi si raddolciva.[101]

Ella ritrovò la sua bontà profonda. Ritrovò la sua tenerezza per la bella creatura in cui ella aveva illuso un giorno il suo bisogno di amare Sofia, la buona sorella.[102] Ripensò le ore passate nella villa solitaria su la collina di Settignano, dove Lorenzo Arvale creava le sue statue nella pienezza della forza e del fervore, ignaro della folgore che stava per colpirlo. Rivisse in quel tempo, rivide quei luoghi: – ella stava dinanzi al famoso artefice che la ritraeva nella creta, e Donatella cantava qualche canzone antica, e lo spirito del canto animava il modello e l'effigie, e i suoi pensieri e la pura voce e il mistero dell'arte componevano quasi una parvenza di vita divina in quel grande studio aperto da ogni parte al giorno, onde si scopriva nella valle primaverile Firenze e il suo fiume.

Da che cosa, oltre che dal riflesso di Sofia, era stata ella attratta verso quella fanciulla che non aveva conosciuta la carezza della madre partitasene dal mondo nel metterla alla luce? Ella la rivedeva grave e ferma accanto al padre, consolatrice dell'alto lavoro, custode della sacra fiamma e anche di una sua propria volontà segreta che doveva conservarsi lucida e tagliente come una spada nella guaina.

«Ella è sicura di sé, è padrona della sua forza. Quando si sentirà libera, si rivelerà dominatrice. Ella è fatta per soggiogare gli uomini, per eccitare le loro curiosità e i loro sogni. Il suo istinto già la conduce, ardito e prudente come l'esperienza…» E considerò l'attitudine di lei verso il giovine in quella notte, la taciturnità quasi sdegnosa, le parole brevi e aride, e il modo di alzarsi dalla mensa, di uscire dal cenacolo, di scomparire per sempre

lasciando la sua imagine chiusa nel cerchio d'una melodia indimenticabile. «Ah, ella conosce l'arte di turbare l'anima di chi sogna! Certo, egli non può averla dimenticata. Certo anzi egli aspetta l'ora in cui gli sarà dato di andarle incontro, ed è impaziente come colei che chiede a me dov'egli sia.»

Prese la lettera e si diede a scorrerla; ma la sua memoria precorreva la rapidità delle pupille. La domanda enigmatica era in fondo alla pagina come un poscritto, quasi dissimulata. Rivedendo la scrittura, ella provò la stessa lacerazione acuta della prima volta. E, di nuovo, tutto si sconvolse nel suo cuore, come se il pericolo fosse imminente, come se la sua passione e la sua speranza fossero già perdute senza riparo. «Che farà ella? Quale è il suo pensiero? S'attendeva forse ch'egli la cercasse senza indugio e, delusa, vuole ora tentarlo? Che farà?» Ella si dibatteva contro quell'incertezza come contro una porta ferrata, di là dalla quale fosse il lume della sua vita da recuperare. «Le risponderò? E se le rispondessi in modo da farle comprendere la verità? Il mio amore potrebbe essere un divieto pel suo?» La sua anima si risollevò in un moto di ripugnanza, di pudore e di fierezza. «Mai mai ella saprà da me la mia piaga; mai, pur se ella m'interroghi.» E sentì tutto l'orrore della rivalità palese tra l'amante non più giovine e la fanciulla che è forte della sua giovinezza intatta. Sentì l'umiliazione e la crudeltà della lotta ineguale. «Ma se non fosse quella,» le diceva uno spirito avverso «non sarebbe dunque un'altra? Pensi tu di poter serbare alla tua triste passione un uomo di tal natura? A un solo patto tu potevi amarlo ed offrirgli il tuo amore fedele sino alla morte, a patto di quel divieto che tu hai violato.»

– È vero! È vero! – ella mormorò come se rispondesse a una voce distinta, a una chiara sentenza proferita nel silenzio dal Destino invisibile.

«A un solo patto egli potrà ora accettare il tuo amore e riconoscerlo, a patto che tu lo lasci libero, che tu rinunzii al possesso, che tu dia tutto sempre e non chieda nulla mai: a patto di essere eroica. Intendi?»

– È vero! È vero! – ella ripeté sollevando la fronte, poiché tutta la sua bellezza morale rilampeggiava in cima della sua anima.

Ma il tossico la morse. Anche una volta, tutti i suoi sensi si ricordarono di tutte le carezze. La bocca, le mani, la forza, l'ardore del giovine passarono nel suo sangue come se si fossero distrutti in lei. Ed ella stette là, immobile nel suo male, muta nella sua febbre, consumandosi nella sua

carne e nella sua anima, come quei pampini rossi e maculati che parevano bruciare per gli orli a guisa delle carte gittate su la brace.

Allora un canto lontano oscillò per l'aria senza mutamento,[103] tremò nell'immenso stupore: un canto di voci feminili, che pareva escire da rotti petti, da gole fendute come fragili canne, simile a quei suoni che si svegliano in fondo alle vecchie spinette[104] dalle corde spezzate se una mano tocchi i tasti logori, fioco e stridulo, con un ritmo volgare e allegro che era triste come le più tristi cose della vita in quella immobilità e in quella luce.

– Chi canta?

Con una commozione oscura, ella si alzò, si accostò alla sponda, inchinò l'orecchio ad ascoltare.

– Sono le pazze di San Clemente!

Da quell'isola della Follia, da quell'ospizio desolato e chiaro, dalle finestre sbarrate della tremenda carcere veniva il coro allegro e lugubre, tremolava, esitava nell'immensità estatica, diventava quasi infantile, s'affievoliva, stava per cadere; poi risaliva, si afforzava, strideva, si faceva quasi lacerante; poi s'interrompeva come se tutte le corde vocali si spezzassero insieme, si rialzava come un grido di strazio, come un richiamo di naufraghi perduti che vedano passare all'orizzonte una nave, come un clamore di moribondi; si estingueva, finiva, non risorgeva più.

Straziante dolcezza[105] di quel novembre sorridente come un infermo che ha una tregua al suo patire e sa che è l'ultima e assapora la vita che con una grazia novella gli scopre i suoi più delicati sapori nel punto di abbandonarlo, e il suo sonno diurno somiglia a quello di un pargolo che s'addorma pieno di leggero latte su le ginocchia della morte!

– Guardate laggiù i Colli Euganei, Foscarina. Se il vento si leva, andranno vagando per l'aria come veli, ci passeranno sul capo. Non li ho mai veduti così trasparenti… Un giorno vorrei andare con voi ad Arquà. I villaggi sono rosei laggiù come le conchiglie che si trovano nella terra a miriadi. Quando arriveremo, le prime gocce d'una pioggerella improvvisa toglieranno qualche petalo ai fiori dei peschi. Ci fermeremo sotto un arco del Palladio, per non bagnarci. Poi cercheremo la fontana del Petrarca, senza domandare a nessuno la via. Porteremo con noi le Rime nella piccola stampa del Missirini,[106] quel libretto che tenete presso il capezzale e che

omai non si può più chiudere perché s'è gonfiato di erbe come un erbario [107] da bambola… Volete che andiamo, un giorno di primavera, ad Arquà?

Ella non rispondeva ma gli guardava le labbra che dicevano quelle gentili cose; e, senza speranza, si piaceva del suono e dell'atto e non d'altro, fuggevolmente. In quelle imagini di primavera e in una sestina del Petrarca era per lei il medesimo incanto lontano. Ma nell'una ella poteva mettere un segno per ritrovarla, mentre le altre si perdevano con l'ora. «Io non beverò a quella fontana» voleva rispondere; ma tacque per lasciarsi accarezzare senza sussulti. «Oh, sì, illudimi, illudimi; fa il tuo gioco, fa di me quel che tu vuoi.»

– Ecco San Giorgio in Alga. Fra poco siamo a Fusina.

Passò l'isoletta murata, con la sua Madonna di marmo che si specchia perpetuamente nell'acqua come una ninfa.

– Perché siete così dolce, amica? Non vi ho sentita mai mai così. Non si tocca fondo in voi oggi. Non so dirvi che sentimento d'infinita melodia io trovi oggi nella vostra presenza. Siete qui accanto a me, prendo la vostra mano; e pure siete anche diffusa nell'orizzonte, siete l'orizzonte con le acque, con le isole, con i colli che vorrei salire. [108] Quando parlavo, dianzi, mi pareva che ogni sillaba creasse in voi quei cerchi che si dilatano all'infinito come quelli, là, intorno a quella foglia che è caduta da quell'albero tutt'oro… È vero? Dite che è vero! O guardatemi.

Egli si sentiva circonfuso dall'amore della donna come dall'aria e dalla luce; respirava in quell'anima come in un elemento, e ne riceveva una pienezza ineffabile di vita come se da lei e dalle profondità del giorno nascesse un medesimo fiume di cose misteriose e gli si versasse nel cuore traboccante. Il bisogno di rendere la felicità che gli era data lo sollevava a un grado di riconoscenza quasi religioso e gli suggeriva parole di grazie e di laude che avrebbe proferite se fosse stato chino dinanzi a lei nell'ombra. Ma lo splendore del cielo e delle acque s'era fatto così grande intorno, ch'egli tacque com'ella taceva. E fu per entrambi un minuto di meraviglia e di comunione nella luce, fu un viaggio breve e pure immenso, in cui varcarono le vertiginose distanze ch'essi avevano dentro di loro.

Il battello toccò la riva di Fusina. Riscossi, si guardarono con gli occhi abbacinati; e provarono entrambi una specie di smarrimento che somigliava alla delusione, quando posero il piede a terra, quando videro quella riva squallida ove crescevano pallide erbe rade. E il muovere i primi passi fu ad

entrambi increscioso perché sentirono il peso della loro carne ch'era parso alleviarsi nel fluido tragitto.

«Mi ama, dunque?» Nel cuore della donna si ravvivava la pena con la speranza. Ella non dubitava che l'ebrezza dell'amato fosse sincera, che le sue parole rispondessero a un interno fervore. Ella sapeva com'egli s'abbandonasse interamente ad ogni onda della sua sensibilità e fosse incapace di simulazione e di menzogna. Ella lo aveva udito più d'una volta proferire le verità crudeli con quella medesima grazia pieghevole e felina che hanno nel mentire certi uomini dati alla seduzione. Ella conosceva bene quello sguardo limpido e diritto, che diveniva talora glaciale o tagliente e non mai obliquo. Ma conosceva anche le meravigliose rapidità e diversità del sentire e del pensare che rendevano quello spirito inafferrabile. Eravi in lui sempre qualche cosa di ondeggiante, di volubile e di possente, che le suscitava l'imagine duplice e diversa della fiamma e dell'acqua. Ed ella voleva fermarlo, tenerlo, possederlo! Eravi in lui sempre un ardore di vivere smisurato, quasi che ogni attimo gli sembrasse il supremo ed egli stesse per dipartirsi dalla gioia e dalla doglia dell'esistenza come dalle carezze e dalle lacrime di un commiato d'amore. Ed ella voleva attrarre al suo solo cibo quell'avidità insaziabile!

Che era ella dunque per lui se non un aspetto di quella «Vita dai mille e mille volti» verso di cui il desiderio, secondo un'imagine della sua poesia, scoteva di continuo «tutti i suoi tirsi»?[109] Ella era per lui un motivo di visioni e d'invenzioni come le colline, come i boschi, come le piogge. Egli beveva da lei il mistero e la bellezza come da tutte le forme dell'Universo. Ed ecco, egli era già discosto, era già a una ricerca nuova: i suoi occhi ingenui e mobili cercavano intorno il miracolo per meravigliarsi e per adorare.

Ella lo guardò, senza ch'egli volgesse verso di lei il viso, intento a considerare le campagne umide e vaporose che la vettura percorreva con lentezza. Ella era là, priva d'ogni forza, non più capace di vivere in sé e per sé, di respirare col suo proprio soffio, di seguire un pensiero che fosse estraneo al suo amore, esitante persino nel gioire delle cose naturali che non le fossero indicate da lui, bisognosa di attendere ch'egli le comunicasse i suoi affetti e i suoi sogni per inclinare verso quelle campagne il cuore che le doleva.

La sua vita sembrava dissolversi e condensarsi per intervalli. Un attimo d'intensità era passato ed ella aspettava l'altro; e tra l'uno e l'altro ella non aveva se non il sentimento del tempo che fugge, della lampada che si consuma, del corpo che appassisce, delle infinite cose che si corrompono e periscono.

– Amica mia, amica mia, – disse Stelio all'improvviso volgendosi e prendendole una mano, con una commozione che gli era salita a poco a poco sino alla gola e lo soffocava – perché siamo venuti in questi luoghi? Sembrano così dolci e sono pieni di spavento.

Egli la fissava con quello sguardo che di tratto in tratto gli appariva negli occhi subitaneo come un pianto, con quello sguardo che toccava il segreto stesso della conscienza altrui e scendeva nell'infima oscurità dell'inconsapevolezza, profondo come quello d'un vecchio, profondo come quello d'un fanciullo. Ed ella ne tremava come se la sua anima fosse una lacrima di quelle ciglia.

– Tu soffri? – le chiese egli con una pietà angosciosa che fece impallidire la donna. – Senti questo spavento?

Ella si guardò intorno con l'ansia di chi sia incalzato, e credette di veder sorgere dai campi mille fantasmi funesti.

– Quelle statue! [110] – disse Stelio con un accento che le mutò agli occhi di lei in testimoni della sua propria ruina.

E la campagna si distendeva intorno a loro silenziosa come se gli abitatori l'avessero disertata da secoli o dormissero tutti coricati nelle fosse da ieri.

– Vuoi che torniamo indietro? Il battello è ancóra là.

Pareva ch'ella non udisse.

– Rispondi, Foscarina!

– Andiamo, andiamo – ella rispose. – Dovunque si vada, la sorte non cangia.

Il suo corpo consentiva al moto delle ruote, allo scorrere lento; e temeva d'interromperlo, repugnava al più lieve sforzo, alla più piccola fatica, occupato da un'inerzia pesante. Il suo viso era come quelle delicate falde di cenere che si formano intorno ai carboni accesi e ne velano la consunzione.

– Cara cara anima, – le disse l'amato inchinandosi verso di lei e sfiorandole la gota smorta con le sue labbra – stringiti a me, abbandónati a me, sicura. Io non ti mancherò e tu non mi mancherai. Troveremo,

troveremo la verità segreta su cui il nostro amore potrà riposare per sempre, immutabile. Non ti chiudere a me, non soffrire sola, non nascondermi il tuo tormento! Parlami, quando il cuore ti si gonfia di pena. Lasciami sperare che io potrei consolarti. Nulla sia taciuto fra noi e nulla sia celato. Oso ricordarti un patto che tu medesima hai posto. Parlami e ti risponderò sempre senza mentire. Lascia che io ti aiuti, poiché da te mi viene tanto bene! Dimmi che non hai paura di soffrire… Credo la tua anima capace di sopportare tutto il dolore del mondo. Fa che io non perda la fede in questa tua forza di passione, per cui tu mi sei parsa divina più d'una volta. Dimmi che non hai paura di soffrire… Non so; forse m'inganno… Ma ho sentito in te un'ombra, come una volontà disperata di allontanarti, di sottrarti, di trovare un termine… Perché? Perché?… E dianzi, mentre guardavo questa terribile desolazione che ci sorride, un grande spavento mi ha stretto il cuore all'improvviso perché ho pensato che anche il tuo amore potrebbe mutare come tutto, passare, dissolversi. «Mi perderai.» Ah, questa parola è tua, Foscarina, è uscita dalle tue labbra!

Ella non rispondeva. E, per la prima volta da che ella lo amava, le parole di lui le sembravano vane, inutili suoni che movevano l'aria e non avevano alcun potere. Per la prima volta, egli medesimo le sembrò una debole e ansiosa creatura curvata sotto le leggi infrangibili. Ebbe pietà di lui come di sé. Ecco che anch'egli le poneva il patto di essere eroica, il patto del dolore e della violenza. Mentre egli tentava di consolarla e di sollevarla, le prediceva le forti prove, la preparava al supplizio. Ma che valeva il coraggio? che valeva lo sforzo? che mai valevano le misere agitazioni umane? E perché mai pensavano essi all'avvenire, al domani incerto? Il Passato regnava solo intorno, ed essi erano niente, e tutto era niente. «Siamo moribondi; io e tu siamo due moribondi. Sognamo, e moriamo.» [111]

– Taci! – ella disse con un fievole soffio, come se andasse per un sepolcreto; e le apparve a fior della bocca un sorriso tenuissimo, eguale a quello ch'era diffuso nelle campagne, e vi si fermò, vi rimase immobile come su le labbra d'un ritratto.

Le ruote scorrevano scorrevano, nella strada bianca, lungo gli argini della Brenta. Il fiume, magnifico e glorioso nei sonetti degli abati cicisbei quando per la sua corrente scendevano i burchielli pieni di musiche e di piaceri, aveva ora l'aspetto umile d'un canale ove guazzavano le anitre verdazzurre in frotte. Per la pianura bassa e irrigua i campi fumigavano, le

piante si spogliavano, il fogliame marciva nell'umidità delle zolle. Il lento vapor d'oro fluttuava su una immensa decomposizione vegetale che sembrava toccare anche le pietre le mura le case e disfarle come le frondi. Dalla Foscara alla Barbariga le ville patrizie – ove la vita dalle vene pallide, avvelenata delicatamente dai belletti e dagli odori, s'era spenta in languidi giochi sopra un neo, intorno a un cagnolino o dietro a un bombé – si disgregavano nell'abbandono e nel silenzio. Talune avevano l'aspetto della ruina umana, con le loro aperture vacue che somigliavano alle orbite cieche, alle bocche senza denti. Altre al primo vederle parevano sul punto di ridursi in frantumi e in polvere come le capellature delle defunte quando si scoperchiano le tombe, come le vecchie vesti róse dai tarli quando si aprono gli armarii da lungo tempo chiusi. I muri di cinta erano abbattuti, rotti i pilastri, contorti i cancelli, invasi dalle ortaglie i giardini. Ma qua, là, da presso, da lungi, ovunque, nei frutteti, nelle vigne, tra i cavoli argentati, tra i legumi, in mezzo ai pascoli, su i cumuli di concime e di vinaccia, sotto i pagliai, alla soglia dei tugurii, ovunque per la campagna fluviàtile s'alzavano le statue superstiti. Erano innumerevoli, erano un popolo disperso, ancóra bianche, o grige, o gialle di licheni, o verdastre di muschi, o maculate, e in tutte le attitudini e con tutti i gesti, Iddie, Eroi, Ninfe, Stagioni, Ore, con gli archi, con le saette, con le ghirlande, con le cornucopie, con le faci, con tutti gli emblemi della potenza, della ricchezza e della voluttà, esuli dalle fontane dalle grotte dai labirinti dalle pergole dai portici, amiche del busso e del mirto sempreverdi, protettrici degli amori fuggitivi, testimoni dei giuramenti eterni, figure di un sogno ben più antico delle mani che le avevano formate e degli occhi che le avevano mirate nei giardini distrutti. E nel dolce sole di quella tardiva estate dei morti le loro ombre, che s'allungavano a poco a poco su la campagna, erano come le ombre del Passato irrevocabile, di ciò che non ama più, che non ride più, che non piange più, che non rivivrà più mai, che non ritornerà più mai. E la muta parola su le loro labbra di pietra era quella medesima che diceva l'immobile sorriso su le labbra della donna consunta: – NIENTE.[112]

Ma essi conobbero in quel giorno altre ombre, altri spaventi.

Il senso tragico della vita li occupava omai entrambi; ed invano tentavano di vincere quella corporale tristezza entro di cui gli spiriti si facevano d'attimo in attimo più lucidi e più inquieti. Si tenevano per mano

come se camminassero nel buio o per luoghi pericolosi. Di rado parlavano, ma a quando a quando si guardavano nelle pupille e l'uno sguardo versava nell'altro un'onda confusa che non era se non l'orrore e l'amore traboccanti. Ma i loro cuori non s'alleviavano.

– Andiamo innanzi?

– Sì, andiamo.

Si tenevano per mano strettamente, come se fossero a una strana prova, risoluti di esperimentare sino a qual profondità potessero giungere le forze della loro malinconia commiste. Al Dolo le ruote fecero cricchiare le foglie dei castagni che ricoprivano la via; e i grandi alberi trascolorati fiammeggiarono sul loro capo come cortinaggi di porpora che s'incendiassero. Più lungi, la Villa Barbariga apparve sola e desolata in mezzo al suo giardino nudo, rossastra, con le tracce delle antiche pitture su gli screpoli della facciata come resti di cinabro [113] nelle rughe di una vecchia galante. E le lontananze della campagna a ogni sguardo più s'attenuavano e s'inazzurravano come le cose che si sommergono.

– Ecco Strà.

Discesero dinanzi alla villa dei Pisani; entrarono; accompagnati dal custode, visitarono gli appartamenti deserti. Udirono il suono dei loro passi sul marmo che li rispecchiava, l'eco nelle volte istoriate, il gemito delle porte che s'aprivano e si richiudevano, la voce tediosa che risvegliava le memorie. Le stanze erano vaste, parate di stoffe svanite, ornate nello stile dell'Impero, con gli emblemi napoleonici. In una le pareti erano coperte dai ritratti dei Pisani procuratori di San Marco; in un'altra, dai medaglioni marmorei di tutti i Dogi; in un'altra, da una serie di fiori dipinti ad acquerello e posti in delicate cornici, pallidi come quei fiori disseccati che si pongono sotto i vetri per ricordo di un amore o di una morte. In un'altra, la Foscarina entrando disse:

– Col tempo! Anche qui. [114]

V'era, su una mensola, una traduzione in marmo della figura di Francesco Torbido, [115] resa più orrida dal rilievo, dallo studio sottile dello statuario nel distinguere a una a una con lo scalpello le grinze, le corde, le fosse. E agli usci della stanza apparvero i fantasmi delle donne coronate che avevano celato la loro sventura e il loro deperimento in quella dimora ampia come una reggia e come un monastero.

– Maria Luisa di Parma, [116] nel 1817 – continuava la voce tediosa.

E Stelio:

– Ah, la regina di Spagna, la moglie di Carlo IV, l’amante di Manuel Godoi! Questa, fra tutte, mi attira. Passò di qui nel tempo dell’esilio. Sapete se vi sia rimasta col re e col favorito?

Il custode non sapeva se non quel nome e quella data.

– Perché vi attira? – chiese la Foscarina. – Non so nulla di lei.

– La sua fine, gli ultimi anni della sua vita esule, dopo tanta passione e tante lotte, sono d’una poesia insolita.

Ed egli le rappresentò quella figura violenta e tenace, il re debole e credulo, il bellissimo avventuriero che aveva goduto il letto della regina ed era stato trascinato sul lastrico dalla folla furibonda, le agitazioni di quelle tre vite legate dalla sorte e cacciate nella volontà di Napoleone come fuscelli in un turbine, il tumulto d’Aranjuez, l’abdicazione, l’esilio.

– Quel Godoi dunque, il Principe della Pace, come lo aveva chiamato il re, seguì i sovrani nell’esilio fedelmente: fu fedele alla sua amante regale ed ella a lui. E vissero sempre insieme sotto lo stesso tetto, e Carlo non sospettò mai della virtù di Maria Luisa e coprì della sua benignità eguale i due amanti, fino alla morte. Imaginate la loro sosta in questo luogo, imaginate qui un tale amore escito salvo da un così terribile uragano. Tutto era spezzato, abbattuto, ridotto in polvere sotto la forza del distruttore. Il Bonaparte era passato di là e non aveva soffocato sotto la ruina quel già canuto amore! Tanto mi commuove la fedeltà dei due violenti quanto la credulità del re mite. Invecchiarono così. Pensate! Prima morì la regina, poi il re; e il favorito, ch’era meno vecchio di loro, visse ancóra alcuni anni errando…

– Questa è la stanza dell’Imperatore! – disse il custode solennemente spalancando una porta.

La grande ombra pareva onnipresente nella villa del doge Alvise. Le aquile imperiali, il segno della sua potenza, dominavano dall’alto su tutte quelle pallide reliquie. Ma nella stanza gialla essa occupò il vasto letto, si coricò sotto il baldacchino, tra le quattro colonne sormontate dalle fiamme d’oro. La sigla formidabile entro la corona di lauro splendeva sul capezzale. E quella specie di talamo funebre si prolungava nello specchio appannato tra due Vittorie che reggevano i candelabri.

– In questo letto ha dormito l’Imperatore? – chiese il giovine al custode che gli mostrava su la parete l’effigie del condottiere ammantato

d’ermellino, laureato e scettrato ridevolmente come nella sagra benedetta da Pio VII. – È certo?

Si stupiva di non aver provato quel turbamento che dànno ai cuori ambiziosi i vestigi dell’eroe, energico palpito ch’egli ben conosceva. Forse gli ottundevano lo spirito l’odore del rinchiuso, il tanfo delle vecchie stoffe e delle materasse, la sordità del silenzio ove il gran nome non dava alcuna risonanza mentre lo stridore di un tarlo vi persisteva così distinto ch’egli credeva di averlo dentro l’orecchio.

Sollevò un lembo della coltre gialla, e lo lasciò ricadere rapidamente come se il guanciale sottostante fosse verminoso.

– Andiamo! Usciamo! – pregò la Foscarina, che aveva guardato pei vetri della finestra il parco ove il sole obliquo alternava le sue bande fulve con le zone glauche dell’ombra. – Non si respira qui.

In fatti, mancava l’aria come in una cripta. [117]

– Ora si passa nella camera di Massimiliano d’Austria – seguitò la voce tediosa – il quale aveva messo il suo letto nel gabinetto di Amalia Beauharnais.

Traversarono la stanza in un bagliore vermiglio. Il sole batteva su un canapè di cremisi, svegliava l’iride in un gracile lampadario a gocciole di cristallo pendente dalla volta, accendeva le strisce rosse perpendicolari nella parete. Stelio si soffermò su la soglia, si rivolse indietro, evocò in quel sangue splendente la figura pensosa del giovine arciduca dagli occhi cerulei, il bel fiore d’Asburgo caduto su la terra barbarica in un mattino d’estate.

– Andiamo! – pregò di nuovo la Foscarina che lo vide indugiarsi.

Ella fuggiva attraverso la sala immensa istoriata dal Tiepolo, mentre dietro di lei il bronzo corintio del cancello nel chiudersi dava un suono chiaro come un tintinno che propagavasi per la concavità in lunghe vibrazioni. Ella fuggiva sbigottita, quasi che tutto stesse per crollarle addosso e la luce fosse per mancare ed ella temesse di ritrovarsi sola nelle tenebre con quei fantasmi di sventura e di morte. Camminando nell’aria mossa da quella fuga tra quelle pareti gravi di reliquie e di larve, dietro l’attrice famosa che su tutte le scene del mondo aveva simulato il furore delle passioni mortali, gli sforzi disperati della volontà e del desiderio, il contrasto violento delle sorti superbe, Stelio Èffrena perdeva il calore delle sue vene come se camminasse in un vento gelido, sentiva il suo cuore

agghiacciarsi, il suo coraggio affievolirsi, la sua ragione di vivere perdere ogni forza, i suoi legami con gli esseri e con le cose allentarsi, vacillare e dileguare le illusioni magnifiche ch'egli aveva date alla sua anima per incitarla a sorpassar sé medesima e il suo destino.

– Siamo ancóra viventi? – disse egli quando furono all'aperto, nel parco, lungi dall'odore tetro.

E prese per le mani la donna, la scosse un poco, la guardò in fondo agli occhi, tentò di sorridere; poi la trasse verso il sole, su l'erba del prato.

– Che tepore! Senti? Com'è buona l'erba!

Egli socchiuse gli occhi per ricevere i raggi su le palpebre, subitamente ripreso dalla voluttà di vivere. Ella lo imitò, sedotta dal piacere del suo amico; e di tra i cigli guardava la bocca di lui fresca e sensuale. Rimasero così per qualche attimo sotto la carezza del sole, con i piedi nell'erba, con le mani nelle mani, sentendo nel silenzio palpitare le loro vene come i ruscelli che si fanno più rapidi quando il gelo si discioglie a primavera. Ella ripensò i Colli Euganei, i villaggi rosei come le conchiglie fossili, le prime gocce della pioggia su le foglie nuove, la fontana del Petrarca, tutte le gentili cose.

– La vita ancóra potrebbe essere dolce! – sospirò, con una voce che fu il miracolo della speranza in punto di rinascere.

Il cuore dell'amato fu come un frutto che d'improvviso un raggio miracoloso maturi e fonda. La bontà e la delizia gli si sparsero nell'anima e nella carne. Anche una volta egli gioì dell'attimo come colui che sta per dipartirsi. L'amore fu esaltato sopra il destino.

– Mi ami? Di'!

La donna non rispose; ma spalancò gli occhi ed ebbe nel cerchio delle sue iridi la vastità dell'Universo. Né mai l'amore immenso fu significato con un segno più possente da una creatura terrestre.

– Dolce, dolce la vita con te, per te, ieri come domani!

Egli pareva ebro di lei, del sole, dell'erba, del cielo divino, come di cose non mai vedute, non mai possedute. Il prigioniero che esce all'alba dal carcere soffocante, il convalescente che guarda il mare dopo aver guardata la morte, non sono ebri com'egli era.

– Vuoi che partiamo? Vuoi che lasciamo dietro di noi la malinconia? Vuoi che andiamo nei paesi che non hanno autunno?

«È in me l'autunno, e dovunque io lo porterò meco!» ella pensò; ma sorrideva del suo tenue sorriso asconditore. «Io, io partirò, scomparirò, me

ne andrò a morire lontano, amore, amore mio!»

Ella non era riuscita a vincere la tristezza né a rinnovellare la speranza in quella sosta; ma pure la sua pena s'era ammollita, aveva perduto ogni acredine, ogni rancore.

– Vuoi che partiamo?

«Partire, sempre partire, andar vagando per il mondo, andar lontano!» pensava la donna nomade. «Mai posa, mai pace. L'ansia della corsa non è placata; ed ecco, già la tregua spira. Tu vorresti consolarmi, amico dolce; e, per consolarmi, tu mi proponi di andar lontano ancóra una volta, mentre son tornata alla mia casa ieri!»

Subitamente i suoi occhi furono come un'acqua pullulante.

– Lasciami nella mia casa ancóra un poco! E tu rimani, se puoi. Dopo, sarai libero, sarai felice… Tanto tempo tu hai dinanzi a te! Sei giovine. Avrai quel che ti è dovuto. Chi t'aspetta, non ti perde.

Gli occhi avevano due visiere di cristallo che brillavano al sole, quasi fisse, in quel viso febrile.

– Ah, sempre la medesima ombra! – esclamò Stelio dolendosi, con un'impazienza che non riuscì a contenere. – Ma che pensi? che temi? Perché non mi parli di quel che ti fa pena? Parliamo, dunque. Chi m'aspetta?

Ella tremò di sgomento a quella interrogazione che le parve improvvisa e nuova, se bene vi fossero ripetute le sue parole ultime. Ella tremò di ritrovarsi tanto vicina al pericolo, come se camminando per quella buona erba un precipizio le si aprisse sotto il piede.

– Chi m'aspetta?

Ecco che a un tratto, là, in quel luogo estraneo, su quel bel prato, alla fine del giorno, dopo tante apparizioni di spettri sanguinosi od esangui, sorgeva una forma viva di volontà e di desiderio che l'empiva d'un terrore ben più gagliardo. Ecco che a un tratto sopra tutte quelle figure del passato s'alzava una figura d'avvenire; e la sembianza della vita si trasmutava novellamente, e il bene di quella sosta breve era già perduto, e quella buona erba sotto il piede non valeva più.

– Sì, parleremo, se volete… Non ora…

La gola chiusa lasciava appena passare la voce; ed ella teneva il viso un poco sollevato perché le ciglia potessero frenare il pianto.

– Non esser triste! Non esser triste! – pregò il giovine, con l’anima sospesa a quelle ciglia come quelle lacrime che non sgorgavano. – Tu hai il mio cuore nella tua mano. Io non ti mancherò. Non tormentarti! Sono tuo.

Anche per lui Donatella era là, alta, con le reni falcate, con il corpo agile e robusto di una Vittoria senz’ali, tutta armata della sua verginità, attirante e ostile, pronta a combattere e a donarsi. Ma la sua anima era sospesa alle ciglia dell’altra come quelle lacrime che velavano le pupille ov’egli aveva veduto l’immensità dell’amore.

– Foscarina!

Alfine le stille calde si versarono; ma ella non le lasciò scorrere lungo le gote. Per uno di quei gesti che solevano escire dal suo dolore con la grazia impreveduta di un’ala che si liberi, le arrestò, se ne bagnò le dita, se ne sparse l’umidità su le tempie, senza asciugarle. E, mentre lasciava così sopra sé stessa il suo pianto, volle sorridere.

– Perdonatemi, Stelio, se sono tanto debole.

Perdutamente allora egli amò i segni delicati che si partivano dall’angolo degli occhi verso quelle tempie inumidite, e le piccole vene oscure che rendevano le palpebre simili alle violette, e l’ondulazione delle gote, e il mento estenuato, e tutto quello che pareva tócco dal male d’autunno, tutta l’ombra su l’appassionato viso.

– Ah, care dita, belle come le dita di Sofia! Lascia che io te le baci così bagnate ancóra!

Egli la traeva nella sua carezza per il prato, su una zona d’oro verde. Leggero, tenendo il suo braccio sotto quello di lei, le baciava a una a una le falangi più fini delle tuberose non aperte. Ella rabbrividiva. Egli ne sentiva i brividi a ogni tócco delle sue labbra.

– Sanno di salso.

– Via, Stelio. Qualcuno vede.

– Non c’è nessuno.

– Laggiù, nelle serre.

– Non si sente una voce. Ascolta.

– Strano silenzio. L’estasi!

– Si sente cadere una foglia.

– E quel custode?

– È andato incontro a qualche altro visitatore.

– Chi viene qui?

– So che l’altro giorno venne Riccardo Wagner con Daniela von Bülow.

– Ah, la nipote della contessa d’Agoult, di Daniel Stern. [118]

– Con quale parlò, di quei fantasmi, il gran cuore malato?

– Chi sa!

– Soltanto, forse, con sé stesso.

– Forse.

– Guarda i vetri delle serre, come brillano. Sembrano iridati. La pioggia il sole e l’età li dipingono così. Non sembra che vi si specchi un crepuscolo lontano? Ti sei forse fermata una volta su la Fondamenta Pesaro a guardare la bella pentafora degli Evangelisti. Se tu alzavi gli occhi, vedevi le vetrate del palazzo dipinte dall’intemperie meravigliosamente. [119]

– Sai tutti i segreti di Venezia, tu.

– Non tutti ancóra.

– Che caldo, qui! Guarda come sono grandi quei cedri. V’è un nido di rondine, là, appeso alla trave.

– Sono partite tardi, quest’anno, le rondini.

– Veramente, a primavera, mi condurrai su i Colli Euganei?

– Sì, Fosca, vorrei.

– Com’è lontana la primavera!

– La vita può ancóra essere dolce.

– Si sogna.

– Orfeo con la sua lira, tutto vestito di licheni!

– Ah, che viale di sogni! Nessuno ci passa più. Erba, erba… Non v’è una traccia.

– Deucalione con le pietre, Ganimede con l’aquila, Diana col cervo, tutta la mitologia.

– Quante statue! Ma queste almeno non sono in esilio. I vecchi càrpini le chiudono ancóra. [120]

– Qui passeggiava Maria Luisa di Parma, tra il re e il favorito. Si arrestava di tratto in tratto per ascoltare il rumore delle cesoie che tagliavano i càrpini in forma di archi. Lasciava cadere il fazzoletto profumato di gelsomino e Don Manuel Godoi lo raccoglieva con un atto ancóra svelto dissimulando il dolore che gli dava all’anca l’inchinarsi: ricordo dello strazio patito per le vie di Aranjuez in balìa della canaglia. Come il sole era tiepido e il tabacco era eccellente nella scatola di smalto, il re senza corona diceva sorridendo: «Certo il nostro caro Bonaparte sta

meno bene a Sant’Elena.» Ma il demone della potenza, della lotta e della passione si risvegliava nel cuore della regina… Guarda le rose rosse!

– Ardono. Sembra che abbiano nella corolla un carbone acceso. Ardono veramente.

– Il sole s’imporpora. Questa è l’ora delle vele di Chioggia, su la laguna.

– Coglimi una rosa.

– Eccola.

– Oh, si sfoglia!

– Eccone un’altra.

– Si sfoglia!

– Sono tutte in punto di morte. Ecco, questa forse no.

– Non la cogliere!

– Guarda. Diventano sempre più rosse. Il velluto del Bonifazio… Ti ricordi? La stessa forza.

– «L’interno fiore del fuoco.»

– Che memoria!

– Senti? Si chiudono le porte delle serre.

– È l’ora d’avviarsi per l’uscita.

– L’aria già comincia a rinfrescare.

– Hai freddo?

– No, non ancóra.

– Hai lasciato il tuo mantello nella vettura?

– Sì.

– Aspetteremo al Dolo il passaggio del treno. Torneremo col treno a Venezia.

– Sì.

– C’è ancóra tempo.

– Che è questo? Guarda.

– Non so…

– Che odore amaro! Un boschetto di bussi e di càrpini…

– Ah, è il labirinto.

Un cancello di ferro rugginoso lo chiudeva, tra due pilastri che portavano due Amori cavalcanti delfini di pietra. Non si scorgeva di là dal cancello se non il principio di un tràmite e una sorta di selva intricata e dura, un’apparenza misteriosa e folta. Dal centro dell’intrico s’alzava una torre, e in cima della torre la statua d’un guerriero pareva stesse alle vedette.

– Sei mai entrata in un labirinto? – chiese Stelio all’amica sua.

– Mai – ella rispose.

S’indugiarono a mirare quel gioco fallace composto da un giardiniere ingegnoso per il diletto delle dame e dei cicisbei nel tempo dei calcagnini e dei guardinfanti. Ma l’abbandono e l’età l’avevano inselvatichito, intristito; gli avevano tolto ogni aspetto di leggiadria e di eguaglianza; l’avevano mutato in una chiusa macchia tra bruna e giallastra, piena di ambagi inestricabili, ove i raggi obliqui del tramonto rosseggiavano così che i cespi qua e là vi parevano roghi che bruciassero senza fumo.

– È aperto – disse Stelio sentendo cedere il cancello nell’appoggiarvisi. – Vedi?

Egli sospinse il ferro rugginoso che stridette su i cardini malfermi; poi diede un passo varcando il limitare.

– Che fai? – disse la sua compagna, con un timore istintivo, stendendo la mano per trattenerlo.

– Non vuoi che entriamo?

Ella era perplessa. Ma il labirinto li attirava col suo mistero, illuminato da quella fiamma profonda.

– E se ci perdiamo?

– Vedi: è piccolo. Ritroveremo facilmente l’uscita.

– E se non si ritrova?

Egli rise della paura puerile.

– Rimarremo a girare in eterno.

– Non c’è nessuno nelle vicinanze. No, no, andiamo via.

Ella cercò di ritrarlo. Egli si schermì, indietreggiò verso il sentiere, subitamente scomparve ridendo.

– Stelio! Stelio!

Ella non lo vedeva più, ma udiva il riso squillare nell’avvolgimento selvaggio.

– Torna indietro! Torna!

– Vieni tu a cercarmi.

– Stelio, torna indietro! Ti perderai.

– Troverò Arianna.

Ella sentì balzare il suo cuore a quel nome, poi serrarsi, spasimare in confuso. Non aveva egli chiamata Donatella con quel nome, la prima sera? Non l’aveva chiamata Arianna, là, su l’acqua, seduto presso i ginocchi di

lei? Ella si ricordava perfino delle parole. «Arianna ha un dono divino, per cui il suo potere trascende ogni limite…» [121] Ella si ricordava dell'accento, dell'attitudine, dello sguardo di lui.

Un'angoscia tumultuosa la sconvolse, le offuscò la ragione, le impedì di considerare la spontaneità del caso, di riconoscere l'inconsapevolezza del suo amico. Il terrore che si celava in fondo al suo amore disperato insorse, fu padrone di lei, l'accecò miseramente. Il piccolo fatto vano assunse un aspetto di crudeltà e di scherno. Ella udiva ancóra quel riso squillare nell'avvolgimento selvaggio.

– Stelio!

Gridò come se lo vedesse allacciato dall'altra, strappato per sempre alle sue braccia, in un'allucinazione frenetica.

– Stelio!

– Cercami! – ridendo egli le rispose, invisibile.

Ella si slanciò nell'intrico per ritrovarlo; andò diritta verso la voce e il riso, portata dall'impeto. Ma il sentiere si torse; una muraglia di busso cieca le si parò dinanzi, l'arrestò, impenetrabile. Ella seguì la tortuosità ingannevole; e una svolta succedeva all'altra, e tutte erano eguali, e il giro pareva non aver fine.

– Cercami! – ripeté la voce di lontano, a traverso le siepi vive.

– Dove sei? Dove sei? Mi vedi?

Ella cercò qua e là le radure per ficcarvi lo sguardo. Non scorgeva se non la trama spessa dei rami e il rossore del vespro che li accendeva tutti da una banda mentre l'ombra dall'altra li annerava. I bussi e i càrpini erano commisti, le foglie sempreverdi si confondevano con le morienti, quelle più fosche con quelle più pallide, in un contrasto di vigore e di languore, in un'ambiguità che aumentava lo smarrimento della donna ansante.

– Mi perdo. Vienimi incontro!

Di nuovo il riso giovenile squillò nel folto.

– Arianna, Arianna, il filo!

Ora il suono veniva dalla parte opposta, la feriva alle reni come uno stocco.

– Arianna!

Ella si volse, corse, girò, tentò di penetrare la muraglia, allargò la fronda, spezzò un ramo. Non vide nulla fuorché l'intrico molteplice ed eguale. Udì alfine un passo così da presso che credette di averlo alle spalle, e trasalì. [122]

Ma s’ingannava. Esplorò anche una volta l’irremeabile carcere[123] arborea che la serrava, ascoltò, attese; udì il suo proprio anelito e il battito dei suoi polsi. Il silenzio era divenuto altissimo. Ella guardò il cielo che s’incurvava immenso e puro su le due pareti ramose in cui ella era prigione. Pareva che non vi fosse al mondo se non quell’immensità e quell’angustia. Ed ella non riusciva a separare col suo pensiero la realtà del luogo dall’imagine del suo supplizio interiore, l’aspetto naturale delle cose da quella specie di vivente allegoria creata dalla sua propria angoscia.

– Stelio, dove sei?

Non le fu risposto. Ascoltò. Attese invano. Gli attimi sembravano ore.

– Dove sei? Ho paura.

Non le fu risposto. Ma dov’era andato egli? Aveva ritrovato forse l’uscita? L’aveva lasciata là sola? Voleva continuare quel gioco crudele?

Una voglia furiosa di urlare, di singhiozzare, di gettarsi a terra, di dibattersi, di farsi male, di morire assalì l’insensata. Ella di nuovo levò gli occhi verso il cielo tacito. Le cime delle grandi siepi rosseggiavano come i sermenti quando non dànno più vampa e stanno per incenerirsi.

– Ti vedo – disse all’improvviso nell’ombra bassa la voce ridente, vicinissima.

Ella sobbalzò; si chinò nell’ombra.

– Dove sei?

Egli rise tra le foglie, senza mostrarsi, come un fauno in agguato. Il gioco l’eccitava: tutte le sue membra si riscaldavano snodandosi nell’esercizio della destrezza; e il mistero selvaggio, il contatto del suolo, l’odore dell’autunno, la singolarità dell’avventura impreveduta, lo sbigottimento della donna, la presenza stessa delle deità di pietra mescevano al suo piacere corporeo un’illusione di antica poesia.[124]

– Dove sei? Oh, non giocar più! Non ridere così! Basta.

Carponi egli s’era insinuato nel cespuglio, a capo scoperto. Sentiva sotto i ginocchi le foglie macere, il musco molle. E come egli respirava nei rami e palpitava in essi e aveva tutti i sensi presi da quel piacere, la comunione della sua vita con la vita arborea si fece più stretta e l’incanto della sua imaginazione rinnovò in quel viluppo di vie dubbie l’industria del primo fabbro di ali, il mito del mostro nato da Pasifae e dal Toro, la favola attica di Teseo in Creta.[125] Tutto quel mondo si fece reale per lui. Sotto la sera purpurea d’autunno egli si trasfigurava, secondo gli istinti del suo sangue e i

ricordi del suo intelletto, in una di quelle forme ancìpiti tra bestiali e divine, in uno di quei genii agresti la cui gola era gonfia delle glandule stesse che pendono dal collo delle capre. Una salacità ilare gli suggeriva atti e gesti strani, sorprese, insidie; gli figurava l'allegrezza d'un inseguimento, d'un abbattimento, d'un congiungimento rapido sul musco o contro il busso inculto. Egli desiderò allora una creatura che gli somigliasse, un petto fresco a cui egli potesse comunicare le sue risa, due gambe veloci, due braccia pronte alla lotta, una preda da ghermire, una verginità da sforzare, una violenza da compiere. Donatella dalle reni falcate gli riapparve.

– Basta! Non posso più, Stelio… Mi lascio cadere a terra.

La Foscarina gittò un grido sentendosi trarre pel lembo della veste da una mano che passava a traverso il cespuglio. Si chinò, travide nell'ombra fra i rami la faccia del fauno ridente. Quel riso le balenò su l'anima senza muoverla, senza rompere l'orribile pena che la fasciava. Più acutamente ella anzi patì del contrasto fra quell'ilarità e la sua tristezza, fra quella gioia sempre nuova e la sua perpetua inquietudine, fra quell'oblio leggero e il peso del suo ingombro. Più lucidamente conobbe il suo errore e la crudeltà della vita che poneva là, nel luogo dov'ella pativa, la figura dell'altra. Nel chinarsi, com'ella scorse la faccia giovenile, con la medesima evidenza scorse anche quella della cantatrice che si chinava con lei imitando il suo atto come l'ombra ripete un gesto su la parete rischiarata. Tutto si confuse nel suo spirito; e il suo pensiero non riescì a porre un intervallo tra la realtà e quell'imagine. L'altra si sovrappose a lei, la oppresse, la soppresse.

– Lasciami! Lasciami! Non sono quella che cerchi…

La voce era così mutata che Stelio interruppe il suo riso, il suo gioco; ritrasse il braccio; si levò in piedi. Ella non lo vide più. La muraglia ramosa stava tra loro due, impenetrabile.

– Conducimi fuori! Non mi reggo più, non ho più forze… Soffro.

Egli non trovava le parole per placarla, per confortarla. La simultaneità del suo desiderio recente e di quella sùbita divinazione lo aveva colpito a dentro.

– Aspetta, aspetta un poco! Cercherò di ritrovare l'uscita. Chiamerò qualcuno…

– Te ne vai?

– Non aver paura, non aver paura. Non v'è nessun pericolo.

E mentre parlava così per rassicurarla, egli sentiva l’inanità di quel che diceva, il discordo tra quell’avventura ridevole e la commozione oscura che sorgeva da una ben altra causa. Ed anch’egli ora aveva in sé stesso la strana ambiguità per cui il piccolo evento appariva in due aspetti confusi, persistendo sotto la sollecitudine la sua voglia di ridere repressa, così che quella sofferenza gli era nuova come certi affanni che nascono dalla stravaganza dei sogni.

– Non te n’andare! – pregava ella in balìa della sua allucinazione. – Forse là alla svolta c’incontreremo. Proviamo. Prendimi le mani.

Per una radura egli le prese le mani e trasalì nel toccarle, tanto erano fredde.

– Foscarina! Che hai? Ti senti male veramente? Aspetta! Cercherò di rompere la siepe.

Egli sforzò il folto, ruppe alcuni rami; ma l’intrico resisteva, robustissimo. Si ferì inutilmente.

– Non è possibile.

– Grida, chiama qualcuno.

Egli gridò nel silenzio. Le cime delle alte siepi s’erano spente, ma nel cielo superiore si spandeva un rossore simile a un riverbero di boschi incendiati su l’orizzonte. Una torma di anitre selvatiche passava ordinata a triangolo, tesa i lunghi colli, negra.

– Lasciami andare! Ritroverò la torre facilmente. Dalla torre chiamerò. Si udranno le grida.

– No! No!

Ella lo udì allontanarsi, seguì il rumore dei passi, fu ripresa nelle ambagi, si ritrovò sola e perduta. S’arrestò. Aspettò. Ascoltò. Guardò il cielo; vide lo stuolo triangolare scomparire nella lontananza. Smarrì il senso del tempo. Gli attimi le sembrarono ore.

– Stelio! Stelio!

Non era più capace d’altri sforzi per dominare il disordine dei suoi nervi esasperati. Sentiva venire l’accesso estremo della manìa come si sente il turbine che s’approssima.

– Stelio!

Egli udiva la voce d’angoscia, e s’affannava alla ricerca per le vie ricurve che ora l’avvicinavano ora l’allontanavano dalla torre. Il riso gli s’era congelato nel cuore. Tutta l’anima gli tremava dalle radici ogni volta

che gli giungeva all'orecchio il suo nome proferito dall'invisibile agonia. E la diminuzione graduale della luce gli dava imagine del sangue che cola, della vita che manca.

– Eccomi! Eccomi!

Una delle vie sboccò finalmente nello spiazzo ove sorgeva la torre. Egli salì in furia la scala a chiocciola; ebbe la vertigine quando fu alla cima, chiuse gli occhi reggendosi ai balaustri, li riaprì; vide all'orizzonte una lunga zona di fuoco, il disco della luna senza raggi, la pianura simile a una palude cinerea, il labirinto sotto di sé nerastro di bussi e maculato di càrpini, angusto nei suoi interminabili avvolgimenti, con l'aspetto di un edifizio smantellato e invaso dagli sterpi, simile a una mina e a una macchia, selvaggio e lugubre.

– Férmati, férmati! Non correre così! Qualcuno ha udito. Viene un uomo. Lo vedo che viene. Aspetta! Férmati!

Egli guardava la donna girare in corsa come una demente per i sentieri ciechi e dubbii, come una creatura condannata a un supplizio vano, a un affanno inutile ma sempiterno, sorella delle martiri mitiche.

– Férmati!

Pareva ch'ella non intendesse, o ch'ella non potesse arrestare la sua agitazione fatale; e ch'egli non potesse soccorrerla ma dovesse rimaner testimone di quel castigo terribile.

– Eccolo!

Uno dei custodi aveva udito i richiami, s'era appressato; varcava la soglia. Stelio l'incontrò a piè della torre. Insieme andarono alla ricerca della smarrita. L'uomo conosceva il segreto del labirinto. Stelio gli impedì di ciarlare e di motteggiare confondendolo con la sua generosità.

«Ha perduto i sensi? È caduta?» L'ombra e il silenzio gli sembravano sinistri, lo sgomentavano. Chiamata, ella non rispondeva; né s'udivano i suoi passi. Il luogo era già notturno, sotto l'umidità che scendeva dal cielo paonazzo. «La troverò svenuta a terra?»

Egli trasalì vedendo d'improvviso apparire a una svolta la figura misteriosa, la faccia pallida che attraeva tutto il lume del crepuscolo splendendo come una perla, gli occhi larghi e fissi, le labbra strette e rigide.

Tornarono verso il Dolo,[126] ripresero la stessa via lungo la Brenta. Ella non parlò, non aprì mai bocca, non rispose mai, come se non potesse disserrare i denti, distesa in fondo alla vettura, coperta dal mantello sino al

mento, attraversata a quando a quando da brividi forti come sussulti, soffusa d'un lividore simile a quello della febbre palustre. Il suo amico le prendeva le dita e le teneva entro le sue per riscaldarle, ma inutilmente: erano inerti, sembravano esanimi. E le statue passavano passavano.

Il fiume fluiva cupo tra i suoi argini, sotto il cielo di viola e d'argento ove saliva il plenilunio. Una barca nera discendeva la corrente, tirata per una corda da due cavalli grigi che camminavano su l'erba della ripa con sorde péste, condotti da un uomo che andavasene zufolando in pace; e un fumaiuolo fumicava sul ponte come la torricella del camino sul tetto d'un tugurio, e gialleggiava una lucerna nella stiva, e si spandeva all'aria l'odore del pasto serale. E di qua, di là, nella campagna irrigua, le statue passavano passavano.

Era come una landa stigia, come una visione dell'Ade: un paese di ombre, di vapori e di acque. Tutte le cose vaporavano e vanivano come spiriti. La luna incantava e attirava la pianura com'ella incanta e attira il mare: beveva dall'orizzonte la grande umidità terrestre, con una gola insaziabile e silenziosa. Ovunque brillavano pozze solinghe; si vedevano piccoli canali argentei riscintillare in una lontananza indefinita tra file di salci reclinati. La terra pareva perdere a ora a ora la sua saldezza e liquefarsi; il cielo poteva mirarvi la sua malinconia riflessa da innumerevoli specchi quieti. E di qua, di là, per la scolorata riviera, come i Mani d'una gente scomparsa le statue passavano passavano.

– Pensate spesso a Donatella Arvale, Stelio? – chiese d'improvviso la Foscarina, dopo un lungo intervallo in cui entrambi non avevano udito se non la cadenza dei loro passi per la Fondamenta dei Vetrai illuminata dal fulgore innumerevole delle fragili opere che riempivano le mostre delle botteghe contigue.

La voce fu veramente come un vetro che s'incrina. Stelio si soffermò, con l'atto di chi si trovi dinanzi a una difficoltà imprevista. Il suo spirito era sparso per quella rossa e verde isola di Murano tutta fiorita di quei gemmei fiori nella povertà sconsolata ov'essa perdeva anche la memoria del tempo giocondo in cui la cantarono i poeti «luogo da ninfe e da semidei.» Egli pensava agli orti illustri ove Andrea Navagero, il Bembo, l'Aretino, Aldo e il dotto coro gareggiavano di eleganze in dialoghi platonici *lauri sub umbra*;[127] pensava ai monasteri molli come ginecèi, abitati dalle monacelle

vestite di cambellotto candido e di trine, con la fronte ghirlandata di riccioli e con le mammelle scoperte a simiglianza delle honeste meretrici, date ai segreti amori, molto ricercate dai patrizii licenziosi, nomate di dolci nomi come Ancilla Soranzo, Cipriana Morosini, Zanetta Balbi, Beatrice Falier, Eugenia Muschiera, pie maestre di lascivie.[128] Accompagnavagli il sogno ondeggiante un'arietta ch'egli aveva udita, nel museo, gemere lentamente a gocciole sonore da un piccolo congegno metallico che il giro d'una chiave faceva muovere dissimulato sotto un giardino di vetro ove amanti adorni di margheritine danzavano intorno a una fontanella di calcedonia.[129] Era una melodia indistinta, un'obliata aria di danza, a cui mancavano alcune note ammutolite dai guasti e dalla polvere, ma pur tanto espressiva ch'egli non poteva più cacciarla dal suo orecchio. E tutto intorno per lui ora aveva la fragilità e la malinconia remota di quelle figurine che danzavano a quei suoni più lenti d'uno stillicidio. L'anima fioca di Murano aveva parlottato in quel vecchio passatempo.

Alla domanda subitanea, l'arietta si tacque, le imaginazioni si dispersero, vanì l'incantesimo della lontana vita. Lo spirito vagante si ritrasse e si contrasse con rammarico. Stelio sentì al suo fianco palpitare un cuore vivo che inevitabilmente egli doveva ferire. Guardò la sua amica.

Ella camminava lungo il canale, tra il verdore dell'acqua malaticcia e l'iridescenza dei vasi delicati, senza agitazione, quasi calma. Appena appena il mento tremolava, smagrito, fra l'orlo della veletta e il collare di zibellino.

– Sì, qualche volta – egli rispose, dopo un minuto d'esitanza, ripugnando alla menzogna e sentendo la necessità di risollevare quell'amore sopra gli inganni e le pretensioni comuni perché potesse rimanere per lui una causa di forza e non di indebolimento, un accordo libero e non un vincolo gravoso.

La donna andava innanzi senza vacillare, ma aveva perduto il senso di tutte le sue membra nel battito terribile del cuore che si ripercoteva dalla nuca al tallone come su una sola corda. Non vedeva più nulla, ma sentiva allato la presenza dell'acqua affascinante.

– La sua voce non si dimentica – soggiunse egli dopo una pausa, avendo raccolto il suo coraggio. – È d'una potenza inaudita. Fin dalla prima sera pensai ch'ella potrebbe essere uno strumento meraviglioso per la mia opera. Vorrei ch'ella consentisse a cantare le parti liriche della mia tragedia, le odi

che s’alzano dalle sinfonie per risolversi alla fine in figure di danza, tra l’uno e l’altro episodio. La Tanagra[130] consente a danzare. Confido nei vostri buoni uffici, amica, per ottenere il consentimento di Donatella Arvale. La Trinità dionisiaca sarebbe così ricostituita in un modo perfetto su la nuova scena, per la gioia degli uomini…

Parlando egli s’accorse che le sue frasi avevano un suono falso, che la sua disinvoltura contrastava troppo crudamente con l’ombra mortale che occupava la faccia velata dell’amante. A mal suo grado, egli aveva esagerata la sua franchezza nel considerare la cantatrice come un semplice strumento d’arte, come una pura forza ideale da attrarre nel cerchio della sua impresa magnifica. A mal suo grado, turbato dalla sofferenza che gli camminava al fianco, egli s’era piegato leggermente verso la dissimulazione. Certo, quel ch’egli diceva era la verità, ma l’amante aveva chiesta un’altra verità. Egli s’interruppe, bruscamente, non potendo più tollerare il suono delle sue parole. Sentì che in quell’ora, tra lui e l’attrice, l’arte non aveva alcuna risonanza, alcun valore vivo. Un’altra forza, più imperiosa e più torbida, li dominava. Il mondo creato dall’intelletto era inerte come quelle vecchie pietre su cui essi camminavano. La sola potenza verace e formidabile era il veleno che correva nel loro sangue umano. La volontà dell’una diceva: «Io ti amo e ti voglio tutto per me sola, anima e corpo.» La volontà dell’altro diceva: «Io voglio che tu mi ami e mi serva, ma non posso rinunziare nella vita a nessuna cosa che ècciti il mio desiderio.» La lotta era ineguale e atroce.

Poiché la donna taceva affrettando il passo involontariamente, egli si dispose ad affrontare l’altra verità.

– Comprendo che non questo volevate sapere…

– Sì, non questo. Ebbene?

Ella si volse verso di lui con una sorta di violenza spasimosa che gli ricordò il furore di una lontana sera e il folle grido: «Va, corri! T’aspetta.» Su quella fondamenta tranquilla, tra quell’acqua pigra e quegli esili vetri, nell’isola attediata, la faccia del pericolo gli riappariva lampeggiante.

Ma un importuno attraversò il passo offrendosi di condurli alla fornace prossima.

– Entriamo, entriamo[131] – fece la donna seguendo quell’uomo, internandosi nell’andito come in un rifugio, per evitare l’onta della strada, la luce del giorno profano su la sua perdizione.

Il luogo era umido, maculato di salmastro, odorante di sale come un antro marino. Passando per un cortile ingombro di legna da ardere, varcando una porta decrepita essi giunsero nella sede del fuoco, furono avviluppati dall'alito igneo, si trovarono davanti alla grande ara incandescente che diede ai loro occhi un barbaglio doloroso come se le ciglia d'un tratto avvampassero.

«Scomparire, essere inghiottita, non lasciar traccia!» ruggiva il cuore della donna ebro di distruzione. «In un attimo quel fuoco potrebbe divorarmi come un sermento, come un fuscello.» Ed ella si avvicinava alle bocche aperte per ove si scorgevano le fiamme fluide, più splendide del meriggio d'estate, avvolgere i vasi di terra in cui fondevasi il minerale informe che gli artefici attorno disposti dietro gli anzipetti attingevano con una canna di ferro per foggiarlo col soffio delle labbra e con gli ordegni dell'arte. [132]

«Virtù del fuoco!» pensava l'animatore, sottratto all'inquietudine dalla miracolosa bellezza dell'elemento che gli era familiare come un fratello dal giorno in cui aveva trovata la melodia rivelatrice. «Ah, poter dare alla vita delle creature che mi amano le forme della perfezione cui aspiro! poter fondere nel più alto fervore tutte le loro debolezze e farne una materia obbediente per imprimervi i comandamenti della mia volontà eroica e le imagini della mia poesia pura! Perché, perché, amica mia, non volete voi essere la divina statua mobile del mio spirito, l'opera di fede e di dolore con cui la nostra vita potrebbe superare la nostra arte? Perché siamo noi sul punto di somigliare ai piccoli amanti che si lamentano e maledicono? Io credetti che veramente voi avreste potuto darmi più che l'amore, quando udii dalle vostre labbra la parola mirabile: – Questa cosa io posso, che l'amore non può. – Bisogna sempre potere tutte le cose che può e tutte quelle che non può l'amore, per eguagliare la mia natura insaziabile.»

Ferveva il lavoro intorno alla fornace. In cima ai ferri da soffio il vetro fuso si gonfiava, serpeggiava, diventava argentino come una nuvoletta, splendeva come la luna, scoppiava, si divideva in mille frammenti sottilissimi, crepitanti, rutilanti, più esigui dei fili che si vedono al mattino nelle foreste tra ramo e ramo. Gli artefici foggiavano le coppe armoniose, ciascuno obbedendo nell'operare a un ritmo suo proprio generato dalla qualità della materia e dalla consuetudine delle movenze atte a dominarla. I garzoni ponevano una piccola pera di pasta ardente nei punti indicati dai

maestri; e la pera s’allungava, si torceva, si mutava in un’ansa, in un labbro, in un becco, in uno stelo, in una base. Disperdevasi a poco a poco il rossore sotto gli ordegni; e il calice nascente era esposto di nuovo alla fiamma, infisso nell’asta; poi n’era tratto docile, duttile, sensibile ai più tenui tocchi che l’ornavano, che l’affinavano, che lo rendevano conforme al modello trasmesso dagli avi o all’invenzione libera del novo creatore. Straordinariamente agili e leggeri erano i gesti umani intorno a quelle eleganti creature del fuoco, dell’alito e del ferro, come i gesti d’una danza silenziosa.[133] La figura della Tanagra apparve all’animatore nell’ondulazione perpetua della fiamma, come una salamandra. La voce di Donatella gli cantò la possente melodia.

«Anche oggi io stessa te l’ho data per compagna!» pensava la Foscarina. «Io stessa l’ho chiamata tra noi, ho evocata la sua figura mentre forse il tuo pensiero andava altrove, te l’ho condotta innanzi all’improvviso come in quella notte di delirio!»

Era vero, era vero. Fino dall’istante in cui il nome della cantatrice aveva risonato contro la corazza della nave da guerra, proferito per la prima volta dalle labbra dell’amico nell’ombra prodotta dal fianco del colosso in arme su le acque crepuscolari, sin da quell’istante ella aveva inconsciamente esaltata nello spirito di lui la nuova imagine, l’aveva nutrita con la sua stessa gelosia, con la sua stessa paura, l’aveva afforzata e magnificata di giorno in giorno, infine l’aveva rischiarata di certezza. Più d’una volta ella aveva ripetuto a lui forse immemore: – T’aspetta! – Più d’una volta ella aveva rappresentato all’imaginazione di lui forse incurante quell’attesa lontana e misteriosa. Come nella notte dionisiaca l’incendio di Venezia aveva acceso i due volti giovenili con un medesimo riflesso, così ora li accendeva la sua passione ed essi non ardevano se non perché ella voleva che ardessero. «Certo» pensava «egli è ora posseduto dall’imagine e la possiede. La mia stessa angoscia incita il suo desiderio. Egli gode di amarla sotto i miei occhi disperati…» E il suo supplizio era senza nome; poiché ella vedeva alimentato del suo proprio amore quell’amore che la faceva morire, ella sentiva il suo proprio ardore cingerlo come d’un’atmosfera necessaria fuor della quale esso non avrebbe forse potuto vivere.

– Appena formato, si mette il vaso nella camera della fornace per dargli la tempera – rispondeva uno dei maestri vetrai a Stelio che l’interrogava. – Si spezzerebbe in mille frantumi se fosse esposto all’aria esterna d’un tratto.

Si scorgevano in fatti per un’apertura, adunati entro un ricettacolo che era il prolungamento del forno fusorio, i vasi brillanti, ancóra schiavi del fuoco, ancóra nel suo dominio.

– Sono già là da dieci ore – diceva il vetraio indicando la leggiadra famiglia.

Poi le belle creature esigue abbandonavano il padre, si distaccavano da lui per sempre; si raffreddavano, diventavano gelide gemme, vivevano della lor vita nuova nel mondo, si assoggettavano agli uomini voluttuosi, andavano incontro ai perigli, seguivano le variazioni della luce, ricevevano il fiore succiso o la bevanda inebriante. [134]

– Xela la nostra gran Foscarina? – domandò sommessamente a Stelio il piccolo uomo dagli occhi rossi, che riconobbe l’attrice nel momento in cui ella soffocata sollevava la veletta.

Tremando d’una commozione ingenua, il maestro vetraio fece un passo verso di lei e s’inchinò umilmente.

– Una sera, parona, Ela me ga fato tremar e pianzer come un putèlo. Me permetela che in memoria de quela sera, che no podarò desmentegar fin che vivo, ghe ofra un picolo lavoro vegnuo fora da le man del povaro Seguso?

– Un Seguso? – esclamò Stelio Èffrena chinandosi vivacemente verso il mingherlino per guardarlo bene in faccia – della gran famiglia dei vetrai? puro? della buona razza?

– Per obedirla, paron.

– Un principe, dunque.

– Sì, un Arlechin finto principe.

– Conoscete tutti i segreti, non è vero?

Il Muranese fece un gesto misterioso che evocò l’arcana sapienza avita di cui egli si affermava ultimo erede. Gli altri vetrai sorridevano presso gli anzipetti, avendo interrotta l’opera, mentre i loro vetri in cima dei ferri trascoloravano.

– Dunque, parona mia, se dégnela de acetar?

Pareva escito da una tavola di Bartolomeo Vivarini, fratello d’uno di quei fedeli che stanno in ginocchio sotto il manto della Vergine in Santa Maria Formosa: curvo, scarno, asciutto, come affinato dal fuoco, fragile come se la sua pelle coprisse un’ossatura di vetro, con cernecchi grigi e radi, con un naso affilato e rigido, con un mento aguzzo, con due labbra sottilissime da’ cui angoli si partivano le rughe dell’arguzia e

dell’attenzione, con due mani pieghevoli mobili prudenti, arrossate da cicatrici di bruciature, forme espressive di destrezza e di esattezza, use ai gesti conduttori delle belle linee nella materia sensibile, veri strumenti dell’arte delicata, resi perfetti nell’erede dall’esercizio ininterrotto di tante generazioni laboriose.

– Sì, siete un Seguso – disse Stelio Èffrena che le considerava. – La prova della vostra nobiltà è nelle vostre mani.

Il vetraio se le guardò sorridendo, prone e supine.

– Legatele, nel vostro testamento, al Museo di Murano, insieme con la vostra canna da soffio.

– Sì, perché i le meta in composta come el cuor de Canova e le vissole padovane.[135]

Il riso franco dei lavoratori corse intorno all’ara, e le coppe nascenti oscillarono in cima dei ferri tra rosee e azzurrognole come i corimbi[136] dell’ortensia in punto di variare.

– Ma la prova decisiva sarà nel vostro vetro. Vediamo.

La Foscarina non aveva parlato, temendo l’alterazione della sua voce; ma tutta la sua grazia dolce, riapparsa d’improvviso a fior della sua tristezza, aveva accettato il dono e compensato il donatore.

– Vediamo, Seguso.

Il piccolo uomo si grattò la tempia sudata, con un gesto di perplessità, fiutando il buon conoscitore.

– Forse indovino – soggiunse Stelio Èffrena avvicinandosi alla camera del crogiolo[137] e gittando uno sguardo di elezione su i vasi adunati. – Se è quello…

Ecco che, con la sua presenza, aveva portato in mezzo al consueto lavoro un’animazione insolita, il lieto ardore del gioco ch’egli proseguiva nella sua vita perpetuamente. Tutte quelle anime semplici, dopo aver sorriso, si appassionavano alla prova; attendevano la scelta con l’ansietà curiosa con cui si attende l’esito della scommessa; sollecitavano il confronto tra la sottigliezza del maestro e quella del giudice. E il giovine sconosciuto, che si ritrovava nell’officina come in un luogo familiare agguagliandosi agli uomini e alle cose con una simpatia tanto rapida e spontanea, già non era più per loro uno straniero.

– Se è quello…

La Foscarina si sentiva attirata nel gioco e quasi costretta a inclinarvisi, subitamente scevra di acredine e di rancore dinanzi alla felicità del suo amico. Anche là, senza sforzo, egli aveva acceso di bellezza e di passione gli attimi fuggitivi e comunicato per contagio il fervore della sua vitalità ai prossimi, sollevato gli spiriti a una sfera superiore, risvegliato in quegli artefici decaduti l'antico orgoglio dell'arte loro. L'armonia d'una linea pura era divenuta in quegli attimi il centro del loro mondo. E l'animatore si tendeva verso i vasi adunati come se dalla scelta dipendesse la fortuna del piccolo vetraio titubante.

«Sì, è vero, tu solo sai vivere» gli diceva ella guardandolo teneramente. «Bisogna che tu abbia tutto. Io sarò contenta di vederti vivere, di vederti gioire. E fa di me quel che tu vuoi!»

Sorrise annientandosi. Gli appartenne come una cosa che si tiene nel pugno, come un anello in un dito, come un guanto, come una veste, come una parola che può esser detta o taciuta, un vino che può esser bevuto o versato a terra.

– Dunque, Seguso? – esclamò Stelio Èffrena insofferente dell'esitazione che si prolungava.

L'uomo lo guardò nelle pupille; poi, fattosi franco, s'affidò al suo istinto nativo. Cinque vasi, fra tanti, erano esciti dalle sue mani: si distinguevano come se appartenessero a una specie diversa. Ma quale dei cinque era il più bello?

I lavoratori piegavano verso di lui la faccia, mentre esponevano al fuoco le coppe infisse nelle canne perché non si freddassero. E le fiamme, chiare come quelle che dà la fronda crepitante dell'alloro, ondeggiavano di là dagli anzipetti sembrando tenére incatenati gli uomini per i ferri dell'arte.

– Sì, sì! – gridò Stelio Èffrena vedendo il maestro vetraio estrarre con infinita cautela il vaso eletto. – Il sangue non mente. Il dono è degno della dogaressa Foscarina, Seguso.

Il Muranese, reggendo lo stelo del calice tra l'indice e il pollice, sorrideva dinanzi alla donna rischiarato dalla calda lode. Il suo aspetto [138] di acume e di sagacia richiamava al pensiero la volpicina d'oro che corre su la coda del gallo nello stemma di Murano. Le palpebre arrossite dai riflessi violenti battevano sul suo sguardo rivolto all'opera fragile che ancóra gli brillava nella mano prima di dipartirsi; e nelle sue dita quasi carezzevoli e in tutta la sua attitudine si rivelava la facoltà ereditaria di sentire la difficile

bellezza delle linee semplici e delle tenuissime colorazioni. Come uno di quei miracolosi fiori che spuntano dagli arbusti magri e torti, così era il calice retto dall'uomo curvo che lo aveva creato.

Bellissimo, veramente, e come le cose naturali misterioso, recante nella sua concavità la vita del soffio umano, nella sua trasparenza emulo delle acque e dei cieli, simile nel suo orlo violetto alle meduse che vagano su i mari, semplice, puro, senza altro ornamento che quell'orlo marino, senz'altre membra che il suo piede il suo stelo e il suo labbro; e perché fosse tanto bello, nessuno avrebbe potuto dire né con una parola né con mille. E il suo pregio era nullo o incalcolabile, secondo la qualità dell'occhio che lo rimirava. [139]

– Si romperà – disse Stelio.

La Foscarina aveva voluto portare seco il dono, senza invilupparlo, come si porta un fiore.

– Mi leverò il guanto.

Ella posò il calice su la sponda del pozzo che era in mezzo al sagrato. La ruggine della carrucola, la faccia frusta della basilica con i suoi vestigi bizantini, il rosso mattone del campanile, l'oro dei pagliai di là dal muro e il bronzo degli alti lauri, e i visi delle donne che infilavano le conterie su i limitari, e le erbe, e le nuvole, e tutte le apparenze d'intorno variarono la sensibilità del vetro luminoso. [140] Nel suo colore si fusero tutti i colori. Ed esso parve vivente d'una vita molteplice nella sua esiguità, come l'iride animale ove si specchia l'Universo.

– Imaginate qual somma d'esperienza ha prodotto questa cosa bella! – disse Stelio, attonito. – Tutte le generazioni dei Seguso a traverso i secoli concorsero, pel soffio e pel tócco, alla natività di questa creatura, nell'attimo felice in cui quel piccolo vetraio inconscio poté seguire l'impulso remoto e trasmetterlo alla materia esattamente. Il fuoco era eguale, la pasta era ricca, l'aria era temperata; ogni cosa era favorevole. Il miracolo avvenne.

La Foscarina prese con le sue dita nude lo stelo del calice.

– Se si rompesse, bisognerebbe alzargli un mausoleo come fece Nerone ai Mani di quella sua tazza infranta. [141] Amore delle cose! Un altro despota, Serse, vi ha preceduta, amica mia, nell'ornare di monili un bell'albero.

Ella aveva su le labbra, ove cadeva l'estremità del velo, un sorriso appena visibile ma continuo; ed egli conosceva quel sorriso per averne sofferto su la riva della Brenta, nella campagna funestata dalle statue.

– Orti, orti, dovunque orti! Un tempo erano i più belli del mondo, paradisi terrestri, come li chiama Andrea Calmo, dedicati alla poesia, alla musica e all'amore. Forse qualcuno di quei vecchi lauri ha udito Aldo Manuzio parlar greco col Navagero o Madonna Gasparina sospirare su l'orme del conte di Collalto… [142]

Andavano per una via chiusa tra le cinte degli orti desolati. Alla sommità delle mura, negli interstizii dei mattoni sanguigni, tremolavano certe strane erbe lunghe e rigide come dita. Gli allori bronzei avevano le cime indorate dal sole declinante. L'aria brillava d'un folto pulviscolo d'oro, come le avventurine. [143]

– Dolce e terribile sorte quella di Gaspara Stampa! Conoscete le sue Rime? [144] Sì, le vidi un giorno su la vostra tavola. Miscuglio di gelo e di ardore. Di tratto in tratto la sua passione mortale, a traverso il petrarchismo del cardinal Bembo, getta qualche bel grido. Io so di lei un verso magnifico:

Vivere ardendo e non sentire il male!

– Vi ricordate, Stelio, – disse la Foscarina con quel sorriso inestinguibile che le dava la sembianza di una sonnambula – vi ricordate del sonetto che incomincia:

Signore, io so che in me non son più viva,
E veggo omai ch'ancor in voi son morta…?

– Non mi ricordo, Fosca.

– Vi ricordate di quella vostra bella imaginazione su l'Estate defunta? L'Estate giaceva nella barca funebre, vestita d'oro come una dogaressa; e il corteo la conduceva all'isola di Murano dove un maestro del fuoco doveva chiuderla in un involucro di vetro opalino affinché, sommersa nella laguna, ella potesse almeno guardare le ondulazioni delle alghe… Ve ne ricordate?

– Era una sera di settembre.

– L'ultima di settembre, la sera dell'Allegoria. Una gran luce su l'acqua… Eravate un poco ebro: parlavate, parlavate… Quante cose

diceste! Venivate dalla solitudine, eravate pieno traboccante. Versaste un fiume di poesia su la vostra amica. Passò una barca carica di melagrane… Io mi chiamavo Perdita… Ve ne ricordate?

Ella stessa camminando sentiva l'estrema leggerezza del suo passo e in sé qualche cosa di sparente, come se il suo corpo fosse per mutarsi in una larva. Il sentimento della sua persona fisica pareva dipendere da quel vetro ch'ella portava in mano, non sussistere se non in quella inquietudine che le davano la fragilità dell'oggetto e il timore di lasciarlo cadere a terra mentre la sua mano nuda a poco a poco si raffreddava e le vene vi prendevano il colore dell'orlo marino che correva intorno al labbro del calice.

– Mi chiamavo ancóra Perdita… Avete in mente, Stelio, un altro sonetto di Gaspara che incomincia:

Io vorrei pur che Amor dicesse come
Debbo seguirlo…?

E quel madrigale che incomincia:

Se tu credi piacere al mio signore…?

– Non vi sapevo così familiare della misera Anassilla, [145] amica mia.

– Ah, vi dirò… Avevo appena quattordici anni quando recitai in una vecchia tragedia romantica intitolata *Gaspara Stampa*. Io facevo la parte della protagonista… Fu al Dolo, dove passammo l'altro giorno per andare a Strà; fu in un piccolo teatro di campagna, in una specie di baracca… Fu un anno prima che morisse mia madre… Mi ricordo bene… Mi ricordo di certe cose come se fossero di ieri. E sono passati venti anni! Mi ricordo del suono che aveva la mia voce ancóra gracile quando la sforzavo nelle tirate perché qualcuno di tra le quinte mi susurrava che gridassi forte, sempre più forte… Gaspara si disperava, spasimava, delirava, dietro il suo crudele Conte… Tante cose non sapevo, non comprendevo, nella mia piccola anima profanata; e non so quale istinto di dolore mi conducesse a trovare gli accenti e i gridi che dovevano scuotere quella folla miserabile da cui aspettavamo il pane quotidiano. Dieci persone affamate facevano strazio di me come d'una cosa da guadagno; il bisogno brutale tagliava e strappava tutti i fiori di sogno che nascevano dalla mia precocità tremante… Tempo di

singhiozzi, di soffocazioni, di sbigottimenti, di stanchezze smaniose, di chiuso orrore! Quelli che mi martoriavano non sapevano quel che si facessero, povera gente ottusa dalla miseria e dalla fatica. Dio li perdoni e li abbia in pace! Sola mia madre, che anch'ella, Stelio,

Per amar molto ed esser poco amata
Visse e morì infelice, [146]

sola mia madre aveva pietà della mia pena e pativa il mio stesso tormento e sapeva tenermi fra le sue braccia, calmare il mio orribile tremito, piangere con me, consolarmi. Benedetta! Benedetta!

La sua voce si mutò. Si riaprirono dentro di lei gli occhi materni, clementi e fermi, infiniti come un orizzonte di pace. «Dimmi, dimmi tu quel che debbo fare! Guidami, insegnami, tu che sai!» Tutta la sua anima risentì la stretta di quelle braccia; e dalla lontananza degli anni il dolore rifluì verso di lei pieno ma senza asprezza, fatto quasi soave. I ricordi della lotta e del patimento sembravano irrigarla d'un caldo flutto, riconfortarla, risollevarla. Su quali incudini era stato battuto il ferro della sua volontà, in quali acque era stato temprato! Dura veramente era stata per lei la prova, difficile la vittoria, ottenuta a prezzo di fatica e di pertinacia, contro le forze brute e ostili. Ella era stata testimone delle più truci miserie, delle più cupe ruine; ella aveva conosciuto gli sforzi eroici, la pietà, l'orrore, il limitare della morte.

– Io so che cosa sia la fame, Stelio, e che cosa sia l'approssimarsi della notte quando è incerto il ricovero – disse dolcemente, soffermandosi tra i due muri.

E sollevò il velo verso la fronte, guardò con gli occhi liberi il suo amico.

Egli impallidì sotto quello sguardo, tanto fu subitaneo il suo turbamento, fiero il suo sbigottimento all'apparire dell'inatteso aspetto. Si trovò confuso come nell'incoerenza d'un sogno, incapace di collegare quella straordinaria apparizione con le recenti tracce della vita, incapace di apporre il significato di quelle parole a quella stessa figura di donna che gli sorrideva tenendo ancóra il delicato vetro fra le dita nude. Eppure egli aveva udito; ed ella era là, nel suo bel mantello di zibellino, con la dolcezza di que' suoi belli occhi che s'allungavano nelle ciglia come vaporati da una lacrima che di continuo

vi salisse e vi si dissolvesse senza sgorgarne, là nel sentiere solitario tra i due muri.

– E so altro ancóra.

Ella provava un insolito bene, così parlando. Quella umiltà pareva raffermare il suo cuore come il più vivace atto di fierezza. Dalla conscienza del suo dominio e della sua gloria nel mondo ella non s'era mai sentita esaltare al conspetto dell'uomo ch'ella amava; ma ora la memoria di quel suo oscuro martirio, di quella sua povertà, di quella sua fame creava in lei un sentimento di superiorità reale su colui ch'ella credeva invincibile. Come lungo la riva della Brenta per la prima volta le parole di lui le erano parse vane, così ora per la prima volta ella nell'esperienza della vita si sentiva più forte di lui che tutte le fortune avevano prediletto fin dalla culla e che non angosciavano se non i furori del suo desiderio e le ansietà della sua ambizione. Lo imaginò alle prese col bisogno, costretto alla fatica come lo schiavo, oppresso dalle angustie materiali, sottoposto ai disagi vili. – Avrebbe egli trovata l'energia per resistere, la pazienza per tollerare? – Le apparve debole e perduto nell'aspre tanaglie della necessità, umiliato e infranto. «Ah, per te tutte le cose liete e superbe, finché vivi, finché vivi!» Ella non sostenne la tristezza di quell'imagine, ma la respinse con un impeto di difesa e di protezione quasi materno. E, con un gesto involontario, posò una mano su la spalla di lui; la ritrasse, accorgendosene; poi ve la posò di nuovo. Sorrise come colei che sapeva quel ch'egli non doveva mai sapere, come colei che aveva vinto quel ch'egli non avrebbe potuto vincere. Riudì in sé le parole gravi d'una promessa terribile. «Dimmi che non hai paura di soffrire… Credo la tua anima capace di sopportare tutto il dolore del mondo.» Le sue palpebre simili alle violette si abbassarono su quel segreto orgoglio; ma nelle linee del suo volto apparve una bellezza infinitamente sottile e complessa che emanava da una concordanza nuova delle forze interiori, da una misteriosa orientazione della volontà riscossa. Nell'ombra, che discendeva dalle pieghe del velo rialzato su i suoi sopraccigli, il suo pallore s'animò d'una vita inimitabile.

– Non ho paura di soffrire – disse rispondendo a colui che aveva parlato su la riva del fiume distante.

E la sua mano alzandosi dalla spalla sfiorò la gota del suo amico, che comprese com'ella rispondesse a quelle lontane parole.

Egli tacque, inebriato, quasi ella gli avesse dato a bevere l'essenza medesima del suo cuore spremuto come un grappolo in quel calice. Di tutte le forme naturali intorno, per la diffusa luce, nessuna gli parve eguagliare in mistero e in bellezza quella faccia umana che lasciava intravedere di là da' suoi lineamenti una profondità sacra ove certo qualche grande cosa erasi compiuta in silenzio. Egli tremava, attendendo ch'ella continuasse.

Camminarono per un tratto, l'uno a fianco dell'altra, fra i due muri. Il cammino era umile; sordo e molle era sotto il piede; ma sopra vi pendevano le nuvole fulgide. Essi giunsero a un quadrivio, ove sorgeva una casa di poveri quasi cadente. La Foscarina si soffermò a guardarla. Le imposte tarlate e sconquassate erano tenute aperte da una canna che le forzava messa di traverso. Il sole basso penetrandovi batteva su la parete fuligginosa, scopriva le suppellettili: una tavola, una panca, una culla. [147]

– Vi ricordate, Stelio, – disse ella – di quell'osteria dove entrammo, al Dolo, per aspettare il treno? L'osteria del Vampa: un gran fuoco ardeva sotto la cappa; gli arnesi di cucina luccicavano per le mura; le fette della polenta si cocevano su la graticola. [148] Vent'anni fa, era tale e quale: lo stesso fuoco, gli stessi arnesi, la stessa polenta. Io e mia madre entravamo, dopo la recita, e ci sedevamo sopra una panca dinanzi a una tavola. Io avevo pianto, avevo urlato, avevo delirato, ero morta di veleno o di ferro, nel teatro. Mi rimaneva negli orecchi la risonanza dei versi, come d'una voce che non fosse mia, e nell'anima una volontà estranea che non riescivo a cacciare, come una figura che contro la mia inerzia tentasse ancóra di fare quei passi e quei gesti… La simulazione della vita mi rimaneva nei muscoli della faccia, che certe sere non potevano quietarsi… La maschera, il senso della maschera viva che nasceva già… Aprivo smisuratamente gli occhi… Un gelo tenace mi rimaneva alle radici dei capelli… Non riuscivo a riavere la piena conscienza di me medesima e di quel che intorno accadeva… L'odore della cucina mi dava la nausea; il cibo, che era nel piatto, mi pareva troppo grossolano, pesante come le pietre, da non potersi ingoiare. La ripugnanza sorgeva da qualche cosa d'indicibilmente delicato e prezioso

che io sentivo in fondo alla mia stanchezza, da una nobiltà indistinta che io sentivo in fondo alla mia umiliazione… Non so dire… Era forse la presenza oscura di quella forza che doveva poi svilupparsi in me, di quella elezione, di quella diversità per cui la Natura mi aveva segnata… Certe volte il sentimento di quella diversità diveniva così profondo che quasi mi separava da mia madre – Dio mi perdoni! –, che quasi mi allontanava da lei… Una grande solitudine si faceva dentro di me; nulla mi toccava, di tutto ciò che era intorno. Rimanevo sola con la mia sorte… Mia madre, che mi stava al fianco, si ritraeva in una lontananza infinita. Ah, ella doveva morire e si preparava già a partirsi da me, e quelli forse erano i presagi! Mi sollecitava a mangiare, con le parole che sapeva ella sola. Io le rispondevo: «Aspetta! Aspetta!» Potevo soltanto bere; avevo l'avidità dell'acqua fredda. Certe volte, quando ero più stanca e più tremante, sorridevo lungamente. E anche la benedetta, col suo cuore profondo, non poteva comprendere da che nascesse il mio sorriso… Ore senza pari, in cui sembra che la prigione del corpo sia rotta, per lo spirito che se ne va errando agli estremi limiti della vita! Che cosa fu mai la vostra adolescenza, Stelio? Chi può imaginarla? Tutti abbiamo provato il peso del sonno che piomba a un tratto su la carne dopo la fatica o dopo l'ebrezza, greve e rapido come un colpo di maglio, e sembra annientarci. Ma anche il potere del sogno, nella veglia, s'impadronisce talvolta di noi con quella stessa violenza, ci afferra e ci tiene; e la nostra volontà non vale a resistergli, e sembra che tutto il tessuto della nostra esistenza si disfaccia e che con quegli stessi fili le nostre speranze ne tessano un altro più lucente e più strano… Ah, mi torna alla memoria qualcuna delle belle parole che diceste di Venezia, quella sera, quando la raffiguraste con mani meravigliose intenta a comporre le sue luci e le sue ombre in una continua opera di bellezza. Voi solo sapete dire quel che non è dicibile… Là, su quella panca, dinanzi a quella tavola rozza, nell'osteria del Vampa, al Dolo, dove l'altro giorno la sorte mi ricondusse con voi, ebbi le più straordinarie visioni che il sogno abbia mai suscitate dalla mia anima. Vidi quel che non è dimenticabile: vidi sovrapporsi alle forme reali che mi circondavano le figure che nascevano dal mio istinto e dal mio pensiero. Là, sotto i miei occhi fissi che aveva riarsi la luce rossa e fumosa del petrolio dalla ribalta improvvisata, là incominciò ad animarsi il mondo delle mie espressioni… Le prime linee della mia arte si svilupparono in quello stato di angoscia, di stanchezza, di febbre, di

ripugnanza, in cui la mia sensibilità diveniva quasi direi plastica come quella materia incandescente che i vetrai dianzi tenevano in cima alle loro canne. V'era in lei un'aspirazione naturale a essere foggiata, a ricevere un soffio, a riempire il cavo d'un'impronta… Certe sere, su quella parete coperta dal rame, come in uno specchio, mi vedevo atteggiata di dolore o di furore con un viso irriconoscibile; e, per sfuggire all'allucinazione e per interrompere la fissità del mio sguardo, battevo le palpebre rapidamente. Mia madre ripeteva: «Mangia, figliuola, mangia almeno questo!» Ma che erano mai il pane il vino la carne i frutti, tutte quelle cose che pesavano, comprate col duro guadagno, al paragone di quel che io avevo dentro? Ripetevo: «Aspetta!» E, quando ci alzavamo per andarcene, prendevo meco un gran pezzo di pane. Mi piaceva di mangiarmelo, la mattina dopo, nella campagna, sotto un albero o alla riva della Brenta, seduta su una pietra o su l'erba… Quelle statue!

La Foscarina si soffermò ancóra, alla fine del nuovo sentiere murato che metteva in un prato deserto, nel Campo di San Bernardo, ov'era l'antico cenobio. Si scorgeva in fondo il campanile degli Angeli, sul quale una bella nuvola imitava una rosa in cima a uno stelo. E l'erba era molle, placida, verdissima, come nel parco dei Pisani a Strà. [149]

– Quelle statue! – ripeté l'attrice, con lo sguardo intento, quasi elle fossero là dinanzi a lei in moltitudine e le impedissero il cammino. – Non mi riconobbero, l'altro giorno; ma io le riconobbi, Stelio.

Le ore lontane, le campagne umide e vaporose, le piante dispogliate, le ville in ruina, il fiume silente, le reliquie delle regine e delle imperatrici, le visiere di cristallo sul volto febrile, il labirinto selvaggio, l'inseguimento vano, il terrore e l'agonia, il pallore splendido e terribile, il corpo agghiacciato su i cuscini della vettura, le mani esanimi, tutte quelle tristezze s'illuminarono d'una nuova luce nello spirito dell'amato. Ed egli guardò la creatura meravigliosa, palpitando di sgomento e di stupore, come se la vedesse per la prima volta e i lineamenti il passo la voce le vesti di lei avessero significazioni molteplici e straordinarie che fossero per lui inafferrabili come i baleni nella lor rapidità e nel loro numero. Ella era là, creatura di carne caduca, soggetta alle tristi leggi del tempo; e una smisurata massa di vita reale e ideale gravava su lei, si allargava intorno a lei, pulsava col ritmo di quel respiro stesso. Era pervenuta al limite dell'esperienza umana la donna disperata e nomade: sapeva quel ch'egli non avrebbe potuto

saper mai. L’uomo di gioia sentì l’attrazione di tanto accumulato dolore, di tanta umiltà e di tanto orgoglio, di tanta guerra e di tanta vittoria. Avrebbe voluto vivere quella vita. Ebbe invidia di quella sorte. Mirava attonito nel dorso di quella mano nuda le delicate vene violacee, palesi come se la pelle non le ricoprisse, e le unghie esigue che brillavano intorno allo stelo del calice. Pensava a una stilla di quel sangue circolante per quella sostanza limitata dai contorni comuni e pure immensurabile come l’Universo. Gli sembrò che un solo tempio vi fosse al mondo: il corpo umano. Provò una smania ansiosa di arrestare la donna, di mettersi incontro a lei, di considerarla intentamente, di scoprirne tutti gli aspetti, di interrogarla senza fine. Strane domande gli sorgevano nello spirito: «Passavi giovinetta per le strade maestre, sopra il carro carico degli attrezzi scenici, distesa su un fascio di frondi, seguìta dalla torma degli istrioni, lungo le vigne, e un vendemmiatore t’offriva un canestro di grappoli? L’uomo che ti possedette per la prima volta aveva la sembianza d’un satiro, e udivi tu nel tuo terrore il vento rombare su la pianura portandosi lungi quella parte di te che cercherai sempre e non ritroverai più mai? Quante lagrime bevesti tu, il giorno che t’udii, perché Antigone parlasse in te con una voce tanto pura? Vincesti tu i popoli, l’uno dopo l’altro, come si vincono le battaglie per conquistare un impero? Li riconosci tu all’odore, come le belve, diversi? Un popolo si ribellò, ti resistette, e nel domarlo tu lo amasti più di quelli che ti adorarono al tuo primo apparire. Un altro, di là dall’Oceano, a cui tu rivelasti una maniera di sentire sconosciuta, non può dimenticarti e ti manda messaggi perché tu gli ritorni… Quali improvvise bellezze vedrò io nascere dal tuo amore e dal tuo dolore?» Ella gli riappariva, là su quel prato solitario dell’isola obliata, sotto il chiaro cielo d’inverno, quale eragli apparsa nella lontana notte dionisiaca tra le lodi dei poeti che sedevano intorno alla mensa. La stessa potenza di fecondazione e di rivelazione emanava dalla donna che aveva detto sollevando il suo velo: «Io so che cosa sia la fame…»

– Era di marzo: mi ricordo – continuava la Foscarina dolcemente. – Uscivo per i campi di buon’ora col mio pane. Camminavo alla ventura. Le statue erano le mie mète. Andavo dall’una all’altra, e mi fermavo come se le visitassi. Alcune mi sembravano bellissime, e io mi provavo a imitare i loro gesti. Ma rimanevo più lungamente in compagnia con le mutilate, quasi per istinto di consolarle. La sera, sul palco, recitando, mi ricordavo di

qualcuna e avevo un sentimento così profondo della sua lontananza e della sua solitudine nella campagna tranquilla sotto le stelle, che mi pareva di non poter più parlare. La folla s'impazientiva per quelle pause troppo lunghe… Certe volte, quando dovevo aspettare che finisse la gran tirata dell'interlocutore, prendevo l'attitudine di qualcuna che m'era più familiare e rimanevo immobile come se fossi anch'io di pietra. Incominciavo già a scolpirmi… [150]

Ella sorrise. La grazia della sua malinconia vinceva quella del giorno declinante.

– Amai teneramente una che non aveva più le braccia, con cui un tempo reggeva su la sua testa un canestro di frutti. Ma le mani erano rimaste attaccate al canestro, e mi facevano pena. S'alzava sul suo piedestallo in un campo di lino; un piccolo canale stagnava in vicinanza, dove il cielo specchiandosi continuava l'azzurro dei fiori. Se chiudo gli occhi, rivedo la faccia di pietra e il sole che si colora passando pei gambi del lino come per un vetro verde… Sempre poi, da quel tempo, ai più caldi momenti della mia arte su la scena mi sorgono visioni di paesi nella memoria; e specialmente quando con la sola forza del silenzio riesco a comunicare un gran brivido alla folla che mi guarda…

Ella s'era accesa un poco a sommo delle gote; e, come il sole obliquo la investiva traendo scintille dallo zibellino e dalla coppa, la sua animazione pareva un aumento di luce.

– Che primavera fu quella! Nella mia vita errante vidi allora per la prima volta un gran fiume. M'apparve a un tratto, gonfio e veloce fra due ripe selvagge, in una pianura infiammata, quasi fosse stoppia, ai raggi orizzontali del sole che ne rasentava il limite come una ruota rossa. Sentii allora quel che v'è di divino in un gran fiume a traverso la terra. Era l'Adige, scendeva da Verona, dalla città di Giulietta…

Un turbamento ambiguo nascondevasi in fondo a lei mentre così ella evocava la miseria e la poesia della sua adolescenza. Ella era tratta a continuare da una specie di fascino, e tuttavia non sapeva in che modo fosse giunta a quelle confessioni mentre si era disposta a parlare col suo amico di un'altra giovinezza non passata ma presente. Per quale inganno dell'amore da una tensione improvvisa della sua volontà, da un proposito risoluto di affrontare la verità dolorosa, da un raccoglimento della sua energia smarrita

ella era venuta a rallentarsi nella memoria di giorni tanto lontani ed a coprire con l'effigie virginale di sé quell'altra così diversa?

– Entrammo a Verona[151] una sera di maggio, per la porta del Palio. L'ansietà mi soffocava. Mi stringevo contro il cuore il quaderno dove avevo trascritta di mio pugno la parte di Giulietta; e ripetevo in me le parole del primo apparire: «Chi mi chiama? Eccomi. Qual è la volontà vostra?» La mia imaginazione era sconvolta da una strana congiuntura: compivo quel giorno quattordici anni, l'età di Giulietta! Il cinguettìo della nutrice mi risonava negli orecchi; e a poco a poco il mio destino si confondeva con quello della Veronese. Al canto d'ogni via credevo di vedermi venire incontro un corteo che accompagnasse un feretro coperto di rose bianche. Come scorsi le Arche degli Scaligeri chiuse dalle maglie di ferro, gridai a mia madre: – Ecco la tomba di Giulietta! – E scoppiai in un pianto dirotto, ed ebbi un desiderio disperato di amare e di morire. «O tu che troppo presto vidi senza conoscerti e conobbi troppo tardi!»[152]

La sua voce ripetendo le parole immortali penetrò il cuore dell'amato come una melodia straziante. Ella si soffermò un poco e ripeté:

– Troppo tardi!

Erano quelle le parole atroci che l'amato stesso aveva proferite ed ella stessa aveva ripetute, nel giardino notturno ove le stelle nascoste dei gelsomini odoravano acutamente e i frutti anche odoravano come negli orti delle isole, quando entrambi erano per cedere al desiderio crudele. «È tardi, è troppo tardi!» La donna non più giovine, là, su la buona erba, stava ora dinanzi all'imagine antica di sé, alla sua verginità palpitante nella veste di Giulietta e al sogno primo del suo amore. Pervenuta al limite della sua esperienza, non aveva ella conservato intatto quel sogno, sopra gli uomini e sopra il tempo? Ma che valeva? Ecco che ella evocava la sua più lontana giovinezza morta, sol per passarvi sopra, per calcarla col suo piede conducendo l'amato verso quell'altra che era viva ed aspettante.

Disse col sorriso della sua inimitabile pena:

– Io fui Giulietta.[153]

L'aria intorno era tanto calma che il fumo delle fornaci vi s'impigriva contaminandola. L'oro pareva tremolare da per tutto come nelle avventurine. La nuvola sul campanile degli Angeli s'imporporava agli orli. L'acqua era invisibile, ma su le sembianze delle cose passava la sua dolcezza.[154]

– Una domenica di maggio, nell'immensa Arena, nell'anfiteatro antico, sotto il cielo aperto, dinanzi a una moltitudine di popolani che avevano respirato nella leggenda di amore e di morte, io fui Giulietta. Nessun fremito delle platee più vibranti, nessun clamore, nessun trionfo valse mai per me l'ebrezza e la pienezza di quella grande ora. Veramente, quando udii Romeo dire: «Ah, ella insegna alle torce ardere…», veramente io mi accesi, mi feci di fiamma. Avevo comprato col mio gruzzolo, nella Piazza delle Erbe, sotto la fontana di Madonna Verona, un gran fascio di rose. [155] Le rose furono il mio solo ornamento. Le mescolai alle mie parole, ai miei gesti, ad ogni mia attitudine: ne lasciai cadere una ai piedi di Romeo quando c'incontrammo, ne sfogliai una sul suo capo dal balcone, e di tutte ricopersi alla fine il suo cadavere nel sepolcro. Il profumo l'aria e la luce mi rapivano. Le parole scorrevano con una strana facilità, quasi involontarie, come nel delirio; e le udivo accompagnate dal rombo continuo delle mie vene. Vedevo il vaso profondo dell'anfiteatro metà al sole, metà all'ombra, e nella parte illuminata un luccichio come di mille e mille occhi. Il giorno era quieto come oggi. Non un soffio moveva le pieghe della mia veste o i miei capelli che rabbrividivano sul mio collo nudo. Il cielo era lontanissimo e tuttavia mi pareva a quando a quando che le più deboli parole vi risonassero fino all'estrema lontananza come tuoni, o che il suo azzurro si facesse così cupo ch'io ne fossi colorata come da un'acqua marina ove m'annegassi. E i miei occhi andavano a ogni tratto verso le lunghe erbe che sorgevano alla sommità delle muraglie; e mi pareva che mi venisse da loro non so qual consentimento a quel che dicevo e facevo; e, quando le vidi ondeggiare al primo soffio del vento che si levava su le colline, sentii crescere la mia animazione e la forza del mio respiro. Come parlai dell'usignuolo e dell'allodola! Mille volte avevo udito l'uno e l'altra nelle campagne: conoscevo tutte le loro melodie del bosco, del prato, della nuvola; le avevo negli orecchi vive e selvagge. Ogni parola, prima di uscire dalle mie labbra, pareva passare a traverso tutto il calore del mio sangue. Non v'era fibra di me che non desse un suono all'armonia. [156] Ah, la grazia, lo stato di grazia! Ogni volta che m'è dato di toccare il culmine della mia arte, ritrovo quell'indicibile abbandono. Fui Giulietta. «È il giorno, è il giorno!» gridò il mio terrore. Il vento mi passava nei capelli. Sentivo lo straordinario silenzio in cui cadeva la mia lamentazione. Pareva che la folla fosse scomparsa sotterra: era muta su le gradinate ricurve, omai tutta

nell’ombra. Laggiù, la cima della muraglia rimaneva rovente. Io dicevo il terrore del giorno, ma veramente sentivo già «la maschera della notte» su la mia faccia. Romeo era disceso. Eravamo già morti, già entrati nel buio. Vi ricordate? «Ora che tu sei là, tu m’appari come un morto in fondo a un sepolcro. O i miei occhi m’ingannano, o tu sei tanto pallido…» Ero tutta di gelo, dicendo queste cose. I miei occhi cercarono il bagliore alla cima della muraglia: s’era spento. Il popolo s’agitava nell’Arena, chiedeva la morte; non voleva più ascoltare né la madre né la nutrice né il frate. Il fremito della sua impazienza accelerava i battiti del mio cuore intollerabilmente. La tragedia precipitava. Ho il ricordo di un gran cielo bianco come le perle, e di quel rumore quasi marino che si quetava al mio apparire, e della resina che odorava nella torcia, e delle rose che mi ricoprivano guaste dalla mia febbre, e d’un suono lontano di campane che faceva avvicinare il cielo, e di quel cielo che perdeva a poco a poco la luce come io perdevo la vita, e d’una stella, della prima stella che tremò nei miei occhi col mio pianto… Quando ricaddi sul corpo di Romeo, la folla urlò nell’ombra con tanta violenza ch’io mi sbigottii. Qualcuno mi sollevò, mi trasse verso quell’urlo. La torcia fu accostata al mio viso lacrimoso: crepitava forte, e odorava di resina ed era rossa e nera, fumo e fiamma. Anche quella, come la stella, non la dimenticherò mai. E io certo dovevo avere il colore della morte… Così, Stelio, una sera di maggio, fu mostrata al popolo di Verona Giulietta rediviva. [157]

Ella s’arrestò ancóra, e chiuse le palpebre, come chi sia preso dalla vertigine; ma le sue labbra dolenti sorrisero ancóra al suo amico.

– Poi? Il bisogno di andare, di andare dovunque, di traversare lo spazio, di respirare nel vento… Mia madre mi seguiva in silenzio. Traversammo un ponte, camminammo lungo l’Adige; poi traversammo un altro ponte, entrammo in una piccola strada, ci perdemmo nei vicoli oscuri, trovammo una piazza con una chiesa, e via via, sempre avanti. Mia madre mi chiedeva di tratto in tratto: – Dove andiamo? – Io volevo trovare alla ventura un convento di Cappuccini dov’era nascosta la tomba di Giulietta, giacché con mio gran dolore non l’avevano sepolta in una di quelle belle arche ricinte da que’ bei cancelli. Ma non lo volevo dire, e non lo potevo dire. Aprire la bocca, pronunziare una parola, m’era impossibile come distaccare una stella dal cielo. La mia voce s’era perduta con l’ultima sillaba della morente. Le mie labbra erano rimaste suggellate da un silenzio necessario come la

morte. E tutto il mio corpo mi pareva semivivo, ora ghiaccio, ora infocato e ora, non so, come se soltanto i nodi delle ossa ardessero e il resto fosse di gelo. – Dove andiamo? – mi chiese un'altra volta la bontà in angoscia. Ah, l'ultima parola di Giulietta le rispondeva in me! Eravamo di nuovo presso l'acqua, su l'Adige, a capo d'un ponte. Credo che mi misi a correre, perché poco dopo mi sentii afferrare dalle braccia di mia madre e rimasi là, stretta, contro il parapetto del ponte, soffocata dai singhiozzi. «Gettiamoci giù, così abbracciate» volevo dirle; ma non potevo. Il fiume portava seco la notte con tutte le sue stelle. E io sentii che non era in me sola il desiderio di scomparire… Ah, benedetta!

Ella diventò pallidissima, tutta la sua anima risentendo la stretta di quelle braccia, i baci di quelle labbra, le lacrime di quella tenerezza, la profondità di quella pena. Ma guardò il suo amico, e subitamente un flutto vivo di sangue si diffuse su le sue gote, salì alla sua fronte, quasi mosso da un segreto pudore.

– Che vi dico io mai? Perché vi racconto tutte queste cose? Si parla, si parla, senza sapere perché.

Ella abbassò le ciglia su la sua confusione. Al ricordo di quello spavento misterioso che aveva preceduto i segni della pubertà, al ricordo dell'accorato amore materno, l'istinto originale del suo sesso si risvegliava nel suo grembo sterile. La sua avidità feminile, che si ribellava al proposito eroico dell'abnegazione totale, stranamente si turbò, fu pronta ad essere illusa. Dalle radici stesse della sua sostanza si levò un'aspirazione informe ch'ella non osava fissare. La possibilità d'un compenso divino balenò su la tristezza della sua rinunzia necessaria. Ella sentiva tremare il suo cuore, ma era come chi non osi alzare lo sguardo verso un viso sconosciuto nel dubbio di leggervi una sentenza di vita o di morte. Ella temeva di vedere a un tratto dissolversi quella cosa che non era una speranza e che pure somigliava a una speranza, nata dalla sua anima e dalla sua carne in una maniera così nuova. Fu insofferente della gran luce che accendeva il cielo, e del luogo per ove ella passava, e dei passi ch'era costretta a muovere, e pur della presenza del suo amico. Pensò la lentezza del dormiveglia, l'indugio del sopore verso l'alba, quando la volontà velata guida leggermente il sogno felice. Ella desiderò la solitudine, la quiete, la stanza chiusa e remota, l'ombra delle cortine gravi. All'improvviso, per un'ansietà impetuosa che sorse da quell'insofferenza, come per fermare con un atto mentale un

fantasma che fosse in punto di dileguarsi, ella formò queste parole che salirono fino alle labbra ma non le mossero: «Un figlio, da te!»

Si volse verso il suo amico e lo guardò nelle pupille, tutta tremante. Il pensiero segreto ondeggiava nel suo sguardo come un'implorazione e come una disperazione. Ella parve cercare in lui ansiosamente un segno irrivelato, quasi un aspetto incognito, quasi un altro uomo. Ella lo chiamò, sommessa.

– Stelio!

E la sua voce era così mutata che il giovine trasalì dentro e si piegò verso di lei come per aiutarla.

– Amica mia, amica mia!

Attonito e timoroso egli vedeva passare in lei quelle larghe onde di vita, quelle straordinarie espressioni, quelle luci e quelle ombre alterne; e non osava parlare, non osava interrompere il travaglio occulto in cui si agitavano le potenze di quell'anima grande e miserabile. Egli sentiva sotto le parole di lei la bellezza e la tristezza delle cose inespresse, ma in confuso; e, mentre era certo che qualche difficile bene fosse per sorgere da una tal febbre, non sapeva a quale èsito fosse condotto quell'amore dalla necessità di farsi perfetto o di perire. Il suo spirito era teso in un'aspettazione meravigliosa, sentendosi vivere con tanto fervore in quei luoghi obliati, su quell'umile erba, per quel cammino silente. Mai aveva avuto in sé più profondo il sentimento della forza incalcolabile ond'è capace il cuore dell'uomo. E gli pareva, udendo il battito del suo proprio cuore e divinando la violenza dell'altro, udir rimbombare i colpi del martello su l'incudine dura ove si foggia il destino umano.

– Parlatemi ancóra! – disse. – Avvicinatemi ancóra a voi, cara anima! Nessun momento, da che vi amo, vale questo cammino che abbiamo fatto insieme oggi.

Ella seguitava innanzi, chinata il capo, avvolta dall'illusione. «Potrebbe essere?» Ella sentiva la sua sterilità intorno ai suoi fianchi come una cintura di ferro; pensava la tenacia inesorabile dei mali radicati nella carne bruta. Ma la potenza della sua passione e del suo desiderio, afforzata da un'idea di giustizia, le appariva nell'atto di compiere un prodigio. E quel che v'era di superstizioso nella sua natura, sorgendo a velare la sua lucidità, favoriva la speranza nascente. «Ho io forse amato, prima d'ora? Non ho atteso per tutti i miei anni questo grande amore che deve salvarmi o distruggermi? Da quale, di coloro che hanno aumentata la mia tristezza, avrei voluto un

figlio? Non è giusto che una nuova vita esca dalla mia vita, ora che ho fatto il dono intero di me al mio signore? Non gli ho io portato intatto il mio sogno di vergine, il sogno di Giulietta? Tutta la mia esistenza, trascorsa da quella sera di primavera a una notte d'autunno, non fu abolita?» Ella vedeva dalla sua illusione trasfigurato l'Universo. La memoria della madre le dava dell'amore materno un'imagine sublime. Gli occhi clementi e fermi si riaprivano dentro di lei; ed ella pregava: «Oh dimmi che anch'io sarò, per una creatura della mia carne e della mia anima, quale tu fosti per me! Assicurami, tu che sai!» La solitudine del passato le riapparve spaventevole. Non vide nel futuro se non la morte o quella salvezza. Pensò che avrebbe sostenuto tutte le prove per meritarla; la considerò come una grazia da impetrare; fu invasa da un religioso ardore di sacrifizio. Sembrava che il battito febrile della lontana adolescenza evocata si rinnovasse in quel suo turbamento ed ella andasse come allora sotto il cielo spinta da una forza quasi mistica.

Andava incontro alla figura di Donatella Arvale che si disegnava su l'orizzonte infiammato, in fondo a una via aperta verso l'acqua. E la sua prima domanda improvvisa le risonava dentro: «Pensate spesso a Donatella Arvale, Stelio?»

La via corta conduceva alla Fondamenta degli Angeli, al canale ingombro di barche pescherecce, ond'era visibile la gran laguna calma e radiosa.

Ella disse:

– Che luce! Come quella sera, quando mi chiamavo ancóra Perdita, Stelio.

Ripeteva una nota ch'ella aveva già toccata in un preludio rimasto sospeso.

– L'ultima sera di settembre – soggiunse. – Vi ricordate?

In alto era il suo cuore, tanto che di tratto in tratto pareva che le mancasse e che la forza del suo sentimento non fosse in suo dominio ma che potesse da un attimo all'altro sfuggirle e lasciarla in balìa delle torbide furie al cui sùbito insorgere ella aveva già ceduto più d'una volta. Ella voleva che la sua voce non tremasse nel proferire il nome che di necessità doveva risonare in quel silenzio tra lei e il suo amico.

– Vi ricordate di quella nave da guerra ancorata dinanzi ai Giardini? Una salva salutò la bandiera che calava su la poppa. La gondola passò rasente la

corazza.

Ella ebbe un attimo d'indugio. Il suo pallore s'animò d'una vita inimitabile.

– Allora, in quell'ombra, voi nominaste Donatella.

Fece un nuovo sforzo, come chi nuotando sia sommerso da un nuovo flutto e scuota il capo fuor della schiuma.

– Cominciò a esser vostra.

Ella si sentì rigida dal capo al piede, come per l'effetto d'una puntura venefica. Teneva gli occhi sbarrati verso le acque abbaglianti.

– Deve esser vostra – disse, con la durezza della necessità nella voce, come per respingere con un secondo urto le cose terribili che tentavano di sorgere dal fondo del suo ardore.

Serrato da un'angoscia violenta, incapace di parlare, di interrompere con una parola vana quelle apparizioni fulminee dell'anima tragica, Stelio Èffrena s'arrestò; pose la sua mano sul braccio della compagna perché anch'ella s'arrestasse.

– Non è vero? – gli domandò ella con una dolcezza quasi tranquilla, come se la sua contrattura si fosse allentata di sùbito e la sua passione avesse accettato il giogo che la volontà le aveva imposto. – Parlate. Non ho paura di soffrire. Sediamoci qui. Sono un poco stanca.

Si appoggiarono a un murello, in vista delle acque. Così pura era la calma della laguna nel solstizio, che le forme delle nubi e dei lidi parevano assumervi per entro rispecchiate una qualità ideale come se le imitasse l'arte. Le cose vicine e le lontane, il rosso palagio dei Da Mula sul canale e laggiù il Forte di Tessara arborato, avevano nelle duplici imagini la stessa evidenza. Le barche nere, con le vele ripiegate, con le reti distese lungo le antenne, raccoglievano nelle loro carene il sentimento d'infinito riposo che veniva dagli orizzonti. Nessuna di quelle linee poteva esser mossa dalle parole del dolore umano, e tutte insegnavano il silenzio e promettevano la pace agli uomini nel tempo. [158]

– Che vi dirò? – disse il giovine, con una voce soffocata, quasi parlasse piuttosto a sé medesimo che alla donna, non potendo superare l'angoscia che gli davano la certezza del suo presente amore e la conscienza del suo desiderio inesorabile come il destino. – Forse quel che voi avete imaginato è vero; forse non è se non un pensiero della vostra mente. So oggi una cosa certa: che vi amo e riconosco in voi tutte le nobiltà. So anche un'altra cosa:

che ho un’opera da compiere e una vita da vivere secondo la Natura mi dispone. Ricordatevi, anche voi! In quella sera di settembre vi parlai lungamente della mia vita e del genio che la conduce ov’è destinata. Voi sapete che non posso rinunziare a nulla…

Egli tremava come se avesse nelle mani un’arme affilata e, dovendola muovere, non potesse evitare di offendere l’inerme.

– A nulla; e specialmente al vostro amore, che esalta la mia forza e la mia speranza ogni giorno. Ma non mi avete voi promesso più che l’amore? Non potete voi per me anche le cose che l’amore non può? Non volete voi essere un soffio costante per la mia vita e per la mia opera?

Ella ascoltava immobile, senza batter palpebra. Non altrimenti un’inferma, in cui sia sospesa l’azione del moto volontario, assiste a uno spettacolo di orrore come uno spirito in una statua.

– È vero – seguitò egli dopo una pausa ansiosa, riprendendo il suo coraggio, dominando la sua compassione, sentendo che dalla sua sincerità di quel minuto dipendevano le sorti della libera alleanza ond’egli voleva non esser diminuito ma accresciuto – è vero: quando quella sera vi vidi scendere per la scala, tra la folla, in compagnia di colei che aveva cantato, credetti che un pensiero segreto vi guidasse nel venirmi incontro non sola…

Ella sentì correre alla radice dei suoi capelli un gelo sottile, e i suoi occhi appannarsi benché rimanessero aridi. Le sue dita tremavano intorno allo stelo della coppa, e i colori del cielo e delle acque tingevano il vetro oscillante nella mano dolorosa.

– Credetti che voi medesima l’aveste eletta… Avevate l’aspetto di chi sa e prevede… Ne fui turbato.

Ella sentì, nell’atroce torsione, quanto le sarebbe stata dolce la menzogna. Desiderò ch’egli mentisse o tacesse. Misurò lo spazio che la divideva dal canale, dall’acqua che inghiotte e attutisce.

– V’era qualche cosa di ostile in lei, contro di me… Mi rimase oscura, impenetrabile… Vi ricordate in qual modo scomparve? L’imagine impallidì; rimase il desiderio del canto. Voi che la conduceste verso di me, più d’una volta anche la ravvivaste. Vedeste la sua ombra dove non era.

Ella vide la morte. Nessun’altra punta era penetrata tanto a dentro, l’aveva ferita più crudamente. «Io stessa, io stessa!» ella ripeteva. E riudiva il grido della sua perdizione: «T’aspetta!» E d’attimo in attimo le sue ginocchia stavano per distendersi, la sua carne affranta stava per obbedire

alla volontà furente che la spingeva verso l’acqua. Ma rimaneva un punto lucido in lei, per considerare che non era quello il luogo né il tempo. Cominciavano per la laguna a nereggiare i banchi di sabbia, scoperti dalla bassa marea. A un tratto, il turbine interiore si disperdeva dietro a un’apparenza. Ella si credeva inesistente; si stupiva di vedere quel vetro splendere nella sua mano; smarriva il senso del suo corpo. Tutto quel che accadeva era imaginario. Ella si chiamava Perdita. L’Estate morta giaceva in fondo alla laguna. Le parole erano parole.

– Potrei amarla?

Un soffio ancóra, e si faceva l’oscurità. Come la fiammella d’una candela s’inclina sotto il vento e sembra distaccarsi dal lucignolo ma tuttavia vi rimane aderente per un tenue lembo azzurrino, quasi per una favilla pallida che sùbito riarderà e si rialzerà se il vento cessi, così la ragione della misera stette per estinguersi. Passò su lei l’aura della manìa. Il terrore imbiancò e stravolse la sua faccia.

Egli non la guardava, ma fissava le pietre.

– Incontrandola ancóra, potrei desiderare di volgere verso di me il suo destino?

Egli rivedeva la persona giovenile, dalle reni falcate e possenti, sorgere fuor della selva sonora, tra il moto alterno degli archi che parevan trarre la nota dalla musica occulta ch’era in lei.

– Forse.

Egli rivedeva quel volto ermetico, quasi adamantino, occupato da un pensiero segretissimo, e il corrugar dei sopraccigli, che lo rendeva nemico.

– Ma che mai varrebbe questo? E che mai valgono tutte le vicende e tutte le necessità della vita contro la fede che ci lega? Potremmo noi somigliare i piccoli amanti che passano i giorni a sopraffarsi, a piangere e a maledire?

Ella serrò i denti. La soverchiò l’istinto selvaggio di difendersi e d’offendere come in una lotta disperata. Su le vacillazioni del suo pensiero scoppiarono i baleni d’una volontà micidiale.

«No, non l’avrai!» E la crudezza del suo padrone le sembrò mostruosa. Le sembrò di sanguinare sotto le percosse misurate e iterate, come quell’uomo su la via bianca in quella città di minatori. La scena orrenda le tornava alla memoria: l’uomo atterrato da un colpo di mazza, che si rialzava e tentava di gettarsi contro l’avversario, e la clava che lo colpiva di nuovo, i colpi vibrati l’uno dopo l’altro da una mano ferma e fredda, il lor rumore

sordo su la testa umana, l'ostinato rialzarsi, la tenacità della vita, la carne del viso ridotta come una poltiglia rossa. Le imagini dell'atroce ricordo si confondevano con la realtà del suo strazio, nell'incoerenza mentale. Ella s'alzò di scatto, atterrita dalla forza ferina che invadeva le sue vene. Il vetro s'infranse nella sua mano convulsa, la ferì, cadde ai suoi piedi in frantumi.

Trasalì colui, che il silenzio immobile della donna aveva ingannato; e la guardò, e la vide; e vide novamente, come quella sera nella stanza ove ruggivano i tizzi, vide la figura della follia disegnarsi in quel viso scomposto. Balbettava dolendosi; ma l'impazienza bolliva in fondo al suo sgomento.

– Ah – disse la donna superando il tremito, con un'amarezza che le torse la bocca – come sono forte! Un'altra volta bisogna che il vostro taglio sia meno lento, giacché resisto così poco, amico mio.

S'accorse che il sangue stillava dalle sue dita. Le avvolse nel fazzoletto, che si macchiò di vermiglio. Guardò i frammenti del vetro, che brillavano a terra sparsi.

– Il calice è rotto! L'avete troppo lodato. Vogliamo alzargli un mausoleo, qui?

Ella era amarissima, quasi beffarda, contratta le labbra da un riso acerbo che non risonava. Egli taceva, deluso, gonfio di rancore, vedendo distrutta la bellezza di uno sforzo come quella tazza perfetta.

– Imitiamo Nerone, avendo già imitato Serse! [159]

Più acutamente del suo amico ella sentiva lo stridore del suo sarcasmo, la falsità della sua voce, la malignità di quel suo riso che era come uno spasimo dei muscoli. Ma ella non riesciva a riafferrare la sua anima e la vedeva trascorrere lungi dalla sua volontà, senza riparo, come su la nave i marinai cui sia sfuggito di mano l'aspe restano inerti dinanzi all'argano che gira a ritroso spaventevolmente abbandonando il canapo [160] o le catene. Provava un bisogno acre ed irresistibile di schernire, di disperdere, di calpestare, quasi invasata da un demone perfido. Ogni traccia di tenerezza e di bontà era scomparsa, e ogni speranza, e ogni illusione. L'odio sordo, che cova sotto l'amore delle femmine ardenti, si rivelava dominatore. Ella scopriva nello sguardo dell'uomo la stessa ombra che passava sul suo sguardo.

– Vi faccio ira? Volete tornare a Venezia solo? Volete lasciare dietro di voi l'Estate morta? L'acqua cala ma ve n'è sempre a bastanza per chi non

ha intenzione di tornare a galla. Volete che provi? Potrei essere più docile?

Ella diceva queste cose insensate con una voce sibilante; ed era divenuta quasi livida, consumata a un tratto come se un veleno la corrodesse. E colui si ricordava di averle veduta sul volto quella stessa maschera in un giorno lontano di voluttà, di furore e di tristezza. Il cuore gli si strinse e poi gli si disciolse.

– Ah, se vi ho fatto male, perdonatemi! – disse tentando di prenderle una mano per quietarla con un atto dolce. – Ma non ci eravamo avviati insieme verso quel punto? Non mi veniva da voi…

Ella l'interruppe, insofferente di quella dolcezza, di quella medicina consueta.

– Male? E che importa? Non v'impietosite, non v'impietosite! Non piangete per i belli occhi della lepre stronca…

Ella camminava nella fondamenta, lungo il canale violaceo, dinanzi le porte ove ancóra sedevano all'estremo lume le donne con su le ginocchia i canestri pieni di conterie. [161] La parola le si spezzò tra i denti. La contrattura delle labbra le si mutò in una convulsione frenetica di risa che sonarono come singulti laceranti. [162] Rabbrividì il compagno; e le parlava sotto voce, sbigottito, sotto gli occhi seguaci dei curiosi.

– Frénati! Frénati! Oh, Foscarina, ti prego! Non essere così! Ti prego! Fra poco si giunge alla riva, fra poco a casa… Ti dirò… Allora comprenderai… Siamo nella strada… M'ascolti?

Ella aveva scorto su una di quelle soglie una donna incinta, dal ventre enorme, gonfia come un otre, che ingombrava il vano tra i due stipiti e pareva trasognata mangiando un pezzo di pane.

– M'ascolti? Foscarina, ti prego! Fatti forza! Appòggiati a me.

Egli temeva di vederla stramazzare nella convulsione orribile, e si teneva pronto a sorreggerla. Ma ella affrettava il passo, non potendo rispondere, soffocando le risa con la mano fasciata dal fazzoletto, mentre credeva sentire nello spasimo la pelle del volto screpolarsi.

– Che hai? Che vedi?

Mai quell'uomo dimenticherà il mutamento di quegli occhi. Erano sbarrati, senza sguardo, d'una immobilità mortale nei sussulti implacabili, quasi fossero privi di palpebre; e nondimeno vedevano: vedevano qualche cosa che non era là, erano pieni d'una visione ignota, occupati da un'imagine mostruosa che generava forse quelle risa d'angoscia e di follia.

– Vuoi che ci fermiamo? Vuoi un sorso d’acqua?

Si ritrovavano su la Fondamenta dei Vetrai, ove le botteghe erano chiuse, ove i passi risonavano, ove gli schianti dell’atroce ilarità parevano prolungarsi in echeggi come sotto a un portico. Da quanto tempo eran passati lungo quel canale morto? Quanta parte di vita era trascorsa intanto? Quanta ombra lasciavano essi dietro di loro?

Discesa nella gondola, rannicchiata dentro il suo mantello, più livida che su la via del Dolo, la donna tentava di domare il suo spasimo costringendo le mascelle con ambedue le mani. Ma di tratto in tratto il maligno riso sfuggendo strideva nel silenzio torpido, rompendo il ritmo dei due remi. Ella si premeva più forte la bocca, come per soffocarsi. Tra il velo rialzato su i sopraccigli e il fazzoletto macchiato di sangue, i suoi occhi rimanevano aperti e fissi nell’immensità del crepuscolo.

La laguna e la caligine inghiottivano tutte le forme e tutti i colori. Soli interrompevano la grigia eguaglianza i gruppi dei pali, simili a una processione di monaci per un cammino di ceneri. Venezia in fondo fumigava come i resti di un vasto saccheggio. [163]

Quando giunse il rombo delle campane, l’anima si risovvenne, le lagrime sgorgarono, l’orrore fu vinto.

La donna abbassò le mani, si piegò un poco verso la spalla del suo amico, ritrovò la sua voce per dirgli:

– Perdonami.

Ella si umiliò, ebbe vergogna di sé medesima. Da quel giorno in ogni suo atto silenziosamente implorò il perdono e l’oblio.

Una nuova grazia allora parve nascere in lei. Ella si fece più leggera, parlò sommessa, si mosse per la stanza con passi delicati, si vestì di stoffe calme, velò con l’ombra dei cigli i suoi belli occhi che non osavano guardare l’amico. Il timore di pesare su lui, d’increscergli, di tediarlo, le diede le ali della divinazione. La sua sensibilità sempre sveglia origliò e spiò alla porta inaccessa dei pensieri. Ella giunse a sentire in certe ore sotto il suo polso battere il ritmo di quell’altra vita.

La sua anima, intesa a creare un nuovo sentimento capace di vincere le violenze dell’istinto, rivelò nel suo volto con indizii stupendi la difficoltà del cómpito segreto. Mai la sua arte somma aveva trovato espressioni tanto singolari; né mai dall’ombra delle sue linee eran nate significazioni tanto

oscure. Il suo amico un giorno, guardandola, le parlò dell'infinita potenza che s'accoglie nell'ombra prodotta dal casco sul volto del Pensieroso.

– Michelangelo – egli disse – in una piccola cavità del suo marmo concentrò tutto lo sforzo della meditazione umana. Come il fiume riempie la palma che si fa cava, così l'eterno mistero da cui siamo circonfusi riempì quel poco spazio aperto dallo scalpello del Titano nella materia delle montagne; e vi rimase e vi s'addensò nei secoli.[164] Non conosco se non l'ombra mobile del vostro viso, Fosca, che talora eguagli quella nell'intensità e anche la superi talora.

Ella si tendeva verso l'animatore, avida di poesia e di sapere. Ella fu per lui la figura ideale di colei che ascolta e comprende. La piega forte e selvaggia dei suoi capelli simulò l'impazienza dei vanni[165] intorno alla sua fronte pura. Una parola bella trasse subitamente le lacrime ai suoi occhi, come la goccia che cade in un vaso colmo e lo fa traboccare.

Ella gli lesse[166] le pagine dei sovrani poeti. La forma augusta del Libro parve magnificata dalle attitudini ch'ella ebbe nel tenerlo, dai gesti ch'ella fece nel volgere i fogli, dalla gravità religiosa dell'attenzione, dall'armonia delle labbra che mutavano in numeri vocali i segni impressi. Leggendo le cantiche di Dante, ella fu severa e nobile come le sibille che nelle volte della Sistina sostengono il peso dei sacri volumi con tutto l'eroismo dei loro corpi commossi dal soffio delle profezie. Le linee del suo atteggiamento e fin le minime pieghe della sua tunica, al pari delle modulazioni, dichiararono il testo divino.

Spirata l'ultima sillaba, ella vide il suo amico levarsi con impeto, tremare come nella febbre, vagare per la stanza agitato dal dio, anelare nell'ansietà che gli davano i tumulti confusi della sua forza creatrice. Ella lo vide talora venire a lei con occhi raggianti, trasfigurato da una sùbita beatitudine, illuminato da una fiamma interiore, come se a un tratto si fosse accesa in lui una sovrumana speranza o si fosse rivelata una verità immortale. Con un brivido che aboliva nel sangue il ricordo di ogni carezza, ella lo vide venire a lei e piegarlesi sopra le ginocchia abbattuto dallo scrollo terribile del mondo ch'egli portava in sé, dallo scotimento che accompagnava qualche metamorfosi celata. Ella soffrì e gioì, non sapendo s'egli soffrisse o gioisse; ebbe pietà paura e reverenza, sentendo quel corpo voluttuoso travagliato così profondamente dalla genesi dell'idea. Tacque;

aspettò; adorò, in quel capo reclinato sopra le sue ginocchia, i pensieri ignoti.

Ma meglio comprese il grande affanno quando un giorno, dopo la lettura, egli le parlò dell'Esule.

– Imaginate, Fosca, se potete, senza sbigottirvi, l'émpito e l'ardore della smisurata anima nel mescolarsi alle energie elementari per concepire questi suoi mondi! Imaginate l'Alighieri, pieno già della sua visione, su le vie dell'esilio, pellegrino implacabile, cacciato dalla sua passione e dalla sua miseria di terra in terra, di rifugio in rifugio, a traverso le campagne, a traverso le montagne, lungo i fiumi, lungo i mari, in ogni stagione, soffocato dalla dolcezza della primavera, percosso dall'asprezza dell'inverno, sempre vigile, attento, aperto gli occhi voraci, ansioso del travaglio interiore ond'era per formarsi l'opera gigantesca. Imaginate la plenitudine di quell'anima nel contrasto delle necessità comuni e delle infiammate apparizioni che gli si facevano incontro di repente allo svolto di un cammino, sopra un argine, nella cavità di una roccia, pel declivio di una collina, nel folto di una selva, in una prateria canora di allodole. Per i tramiti dei sensi la vita molteplice e multiforme gli si precipitava nello spirito trasfigurando in viventi imagini le idee astratte ond'esso era ingombro. Ovunque, sotto il passo doloroso, scaturivano sorgenti imprevedute di poesia. Le voci le parvenze e le essenze degli elementi entravano nell'occulto lavoro e lo aumentavano di suoni, di linee, di colori, di movimento, di misteri innumerabili. Il Fuoco l'Aria l'Acqua e la Terra collaboravano al poema sacro, pervadevano la somma della dottrina, la riscaldavano, l'attenuavano, la irrigavano, la coprivano di foglie e di fiori… Aprite questo libro cristiano e imaginate aperta a riscontro la statua di un dio greco. Non vedete erompere dall'uno e dall'altra la nube o la luce, i baleni o i vènti del cielo?

Allora ella cominciò a sentire come la sua stessa vita derivasse nell'opera che tutto assorbiva, come a stilla a stilla la sua stessa anima entrasse nella persona del drama, e i suoi aspetti, le sue attitudini, i suoi gesti, i suoi accenti concorressero a formare la figura dell'eroina «vivente di là dalla vita». Ella fu come una preda per quegli occhi voraci, che la fissavano talvolta con una violenza intollerabile. Ella conobbe così un altro modo d'esser posseduta. Le parve di dissolversi ne' suoi elementi al fuoco di quell'intelletto e poi di ricomporsi in perfezione per la necessità di un

eroismo dominatore sul Destino. Il suo cómpito segreto concordando con la virtù della creatura ideale, ella era tratta a non discordare dall'imagine che doveva somigliarle. L'arte secondava l'apparizione del sentimento nuovo da lei preparata.

Tuttavia ella soffrì di quel simulacro che gittava la sua ombra su la realtà della rinunzia e del dolore. Una strana ambiguità nacque da quella similitudine tra la finzione e il suo essere. Talora le parve che il suo sforzo nascosto la preparasse alla riuscita del gioco scenico e non a una conquista della sua conscienza su l'istinto buio. Le parve talora di smarrire la sua sincerità umana e di ritrovarsi nello stato di concitazione fittizia in cui soleva porsi quando studiava il carattere della persona tragica ch'ella doveva incarnare. Ella conobbe così un altro tormento. Si chiuse e si contrasse, sotto lo sguardo dell'indagatore, come per impedirgli di penetrarla e di rapirle quella vita segreta. Ebbe terrore del veggente. «Egli leggerà nella mia anima le mute parole che porrà in bocca alla sua creatura, e io non potrò pronunziarle se non su la scena, di sotto alla maschera!» Sentì la sua spontaneità arrestarsi. Provò smarrimenti e scoramenti confusi, d'onde risorse talvolta con un bisogno impetuoso di rompere quel fascino, di farsi diversa, di disgiungersi da quell'imagine che doveva somigliarle, di rompere quelle linee di bellezza che la imprigionavano e la costringevano a un sacrificio determinato. – Non v'era anche nella tragedia una vergine sitibonda d'amore e avida di gioire, nella quale un alto spirito riconosceva l'apparizione vivente del suo sogno più leggero, la Vittoria invocata che doveva coronargli la vita? E non v'era anche una donna amante e non più giovine che aveva già il piede nell'ombra e che non doveva muovere se non un breve passo per scomparire?[167] – Più d'una volta ella fu tentata di contraddir con un atto violento a quella rassegnazione.

Allora tremava dinanzi alla possibilità di ricadere nell'orrore, d'esser ripresa dall'orribile furia, d'essere riabbrancata dalla belva insidiosa che non era spenta ma che viveva tuttavia e spiava nell'oscurità aspettando il momento di scagliarsi. Simile alla penitente, moltiplicava contro il pericolo il suo fervore, induriva la sua disciplina, acuiva la sua vigilanza; ripeteva con una specie di ebrezza l'atto di suprema dedizione ch'era sorto dal fondo della sua miseria al conspetto del fuoco purificatore: «Bisogna che tu abbia tutto. Io sarò contenta di vederti vivere, di vederti gioire. E fa di me quel che tu vuoi!»

Egli allora l’amò per le inattese visioni ch’ella faceva nascere in lui, per il senso misterioso degli eventi interiori, ch’ella gli comunicava con le vicende dei suoi sembianti. Si stupì che le linee d’un volto, le movenze d’un corpo umano potessero toccare e fecondare così fortemente l’intelletto. Egli rabbrividì e impallidì un giorno, vedendola entrare nella stanza col suo passo silenzioso, col volto composto in un dolore straordinariamente calmo, sicura come se venisse dalle profondità della Saggezza, di là dove tutte le agitazioni umane sembrano un gioco di vènti nella polvere d’un cammino senza termine.

– Ah, io t’ho creata, io t’ho creata! – le gridò illuso dall’intensità dell’allucinazione, credendo vedere la sua eroina stessa apparir su la soglia della remota stanza occupata dai tesori tolti ai sepolcri degli Atridi. – Férmati un momento! Non battere le palpebre! Tieni gli occhi immobili, come due pietre! Sei cieca. E vedi tutto quel che gli altri non vedono.[168] E nessuno ti può nasconder nulla. E qui, in questa stanza, l’uomo che tu ami ha svelato il suo amore all’altra, che ancóra ne trema. Ed essi sono qui; e le loro mani si sono separate da poco e il loro ardore è nell’aria. E la stanza è piena di tesori funebri; e su due tavole sono disposte le ricchezze che vestivano i cadaveri di Agamennone e di Cassandra; e là sono i cofani ricolmi di monili, e là sono i vasi ricolmi di ceneri. E il balcone è aperto e guarda la pianura di Argo e le montagne lontane. Ed è il tramonto, e tutto quest’oro terribile riluce nell’ombra. Comprendi? Tu sei là, su la soglia, condotta dalla nutrice. Sei cieca e nulla t’è ignoto. Férmati un momento!

Egli parlava nella febbre improvvisa dell’invenzione. La scena gli appariva e scompariva come sommersa da un torrente di poesia.

– Che farai tu? Che dirai tu?

L’attrice sentiva il gelo nelle radici dei suoi capelli. La sua anima vibrava ai limiti del suo corpo come una forza sonora. Ella diveniva cieca e indovina. Il nembo della tragedia scendeva e si arrestava sul suo capo.

– Che dirai tu? Tu li chiamerai; tu chiamerai l’uno e l’altra per nome, nel silenzio ove stanno le grandi spoglie regali.

L’attrice udiva nei suoi orecchi il fragore delle sue vene. La sua voce doveva risonare nel silenzio dei millennii, nella lontananza dei tempi; doveva risvegliare l’antica doglia degli uomini e degli eroi.

– Tu li prenderai per mano; e sentirai le due vite protendersi l’una verso l’altra con tutte le forze e guardarsi fissamente a traverso il tuo dolore

immobile come a traverso un cristallo che sia per rompersi.

Ella ebbe nei suoi occhi la cecità delle statue immortali. Ella vide sé stessa scolpita nel gran silenzio; e sentì il fremito della folla muta, presa alle viscere dalla potenza sublime dell'attitudine.

– E poi? E poi?

L'animatore andò verso di lei con impeto come se volesse percuoterla per trarne scintille.

– Tu devi evocare Cassandra dal suo sonno, tu devi sentir rivivere le sue ceneri nelle tue mani, tu devi averla presente nella tua veggenza. Vuoi tu? Comprendi! Bisogna che la tua anima viva tocchi l'anima antica e si confonda con quella e faccia un'anima sola e una sola sventura, cosicché l'errore del tempo sembri distrutto e sia manifesta quella unità della vita a cui tende lo sforzo della mia arte. Cassandra è in te e tu sei in lei. Non l'hai amata, non l'ami anche tu la figlia di Priamo? Chi dimenticherà mai, se una volta ti udì, chi dimenticherà mai il suono della tua voce e la convulsione delle tue labbra al primo grido del furore fatidico: «Oh Terra! Oh Apollo!» Ti rivedo muta e sorda sul tuo carro, con quel tuo aspetto di fiera presa di recente. Ah, ma fra tante grida terribili v'era qualche anelito infinitamente dolce e triste. I Vecchi ti paragonavano al «fulvo usignuolo». Come dicevano, come dicevano le tue parole quando tu ti ricordavi del tuo bel fiume? e quando i Vecchi ti domandavano dell'amore del dio? Non le hai tu in mente? [169]

La Tragica palpitava come se di nuovo il soffio del dio l'invadesse. Ella era divenuta una materia ardente e duttile, soggetta a tutte le animazioni del poeta.

– Non le hai tu in mente?

– «O nozze, nozze di Paride funeste ai cari! O voi, acque paterne dello Scamandro! Allora, presso le vostre ripe, di voi si nutriva la mia adolescenza…»

– Ah, divina, la tua melodia non fa rimpiangere le sillabe di Eschilo! [170] Mi ricordo. L'anima della folla, stretta dal lamento «in discordi suoni», si distese e fu beata di quel sospiro melodioso; e ciascuno di noi riebbe la visione dei suoi anni lontani e della sua felicità innocente. Tu puoi dire: «Io fui Cassandra.» Parlando di lei, ti ricorderai di una vita anteriore… La sua maschera d'oro sarà sotto le tue mani…

Egli le prese le mani; e, senza accorgersene, le tormentava. Ella non sentiva il dolore. Entrambi erano intenti alle scintille che si generavano dalle loro forze commiste. Una medesima vibrazione elettrica correva per i loro nervi meravigliosi.

– Tu sei là, presso la spoglia della principessa schiava; e tu palpi la maschera… Che dirai tu?

Parve che, nella pausa, aspettassero un lampo per vedere. Gli occhi dell'attrice ridivennero immobili: la cecità li rioccupava. Tutto il suo volto si fece di marmo. Istintivamente, l'animatore le lasciò libere le mani che fecero il gesto di tentare l'oro sepolcrale.

Ella disse, con una voce che creò la forma tangibile:

– Com'è grande la sua bocca!

Egli palpitò d'un'ansia quasi paurosa.

– La vedi, dunque?

Ella rimaneva con gli occhi intenti e senza sguardo.

– Anch'io la vedo. È grande. Il travaglio orribile della divinazione l'aveva dilatata. Ella gridava, imprecava, si lamentava senza tregua. Imagini tu la sua bocca nel silenzio?

Nella medesima attitudine, quasi estatica, ella disse lentamente:

– Che stupore, quando ella tace!

Pareva ch'ella ripetesse parole a lei suggerite da un genio misterioso; mentre pareva al poeta, nell'intenderle, ch'egli medesimo fosse per proferirle. Un tremito profondo lo agitava, come dinanzi a un prodigio.

– E i suoi occhi? – domandò tremando. – Di qual colore credi tu che fossero i suoi occhi?

Ella non rispose. Le linee marmoree del suo volto si mutarono come se vi passasse un'onda leggera di sofferenza. Un solco s'incavò tra i sopraccigli.

– Forse neri – piano egli soggiunse.

Ella parlò.

– Non erano neri, ma sembravano, perché le pupille nell'ardore fatidico erano così dilatate che divoravano le iridi…

S'arrestò, come se il soffio a un tratto le mancasse. Un velo tenue di sudore le si spandeva su la fronte. Stelio la guardava ammutolito, pallidissimo; e l'intervallo era riempito dai grandi palpiti del suo cuore agitato.

– Nelle pause – continuò la rivelatrice con una lentezza penosa – quando ella asciugava la schiuma delle sue labbra livide, i suoi occhi erano dolci e tristi come due viole.

S’arrestò di nuovo, affannata, con l’aspetto di chi sogni e sognando soffra. La sua bocca pareva riarsa. Le sue tempie erano madide.

– Tali dovevano essere prima di chiudersi per sempre.

Allora egli fu interamente avvolto dal turbine lirico; non respirò se non nell’etere infiammato della sua poesia. Il sentimento musicale, generatore del drama, si determinò nelle forme del Preludio ch’egli componeva. La tragedia trovò su quel fulcro sonoro il suo equilibrio perfetto tra le due forze che dovevano animarla, tra la forza della scena e la forza dell’orchestra. Un motivo di straordinaria potenza segnò nel mare sinfonico l’apparizione dell’antico Destino. [171]

– Tu rappresenterai sul nuovo Teatro l’*Agamennone*, *l’Antigone* e in fine *La Vittoria dell’Uomo*. La mia tragedia è un combattimento: essa celebra la rinnovazione del drama con la sconfitta della Volontà mostruosa che travolse le stirpi di Labdaco e di Atreo. Si apre col gemito di un’antica vittima e si chiude col «grido della luce». [172]

Risuscitata dalla melodia, la Moira rivisse per lui in forma visibile, quale dovette apparire agli occhi selvaggi delle Coefore [173] presso il tumulo del re sgozzato.

– Ti ricordi – egli diceva all’attrice per significarle quella presenza violenta – ti ricordi del capo reciso di Marco Crasso nel racconto di Plutarco? Un giorno mi proposi di trarne un episodio scenico. Sotto la tenda regale l’Armeno [174] Artuasde festeggia in un gran convito il re dei Parti Irode; e i capitani seggono intorno e bevono; e lo spirito di Dioniso invade quei barbari non insensibili al potere del ritmo, poiché davanti alle mense un Tralliano rappresentator di tragedie chiamato Giasone canta i casi di Agave nelle *Baccanti* di Euripide. Non sono per anche levate le mense, quand’ecco entra Sillace portando la testa di Crasso e, adorato il Re, la gitta là in mezzo sanguinosa. I Parti levano un grande strepito d’allegrezza. Allora Giasone dà a uno del Coro le vestimenta di Penteo ed egli, abbrancata la testa di Crasso, tutto pieno del furore dionisiaco, canta quei versi:

Portiamo dai monti
alle case un'edera tagliata di recente,
insigne preda…

E il Coro salta di gioia. E, come Agave dice d'aver preso senza rete quel leoncello, il Coro chiede chi l'abbia colpito prima. E Agave risponde:

Mio è il vanto…

Ma balza in piedi Pomassetre, che stava cenando tuttavia, e strappa di mano il teschio all'attore furioso e grida che a lui spetta più che a Giasone il dir quelle parole, egli essendo l'uccisore del Romano. Senti tu la bellezza portentosa della scena? Il volto feroce della Vita lampeggia a un tratto accanto alla Maschera di metallo e di cera; l'odore del sangue umano eccita la frenesia ritmica del Coro; un braccio datore di morte lacera i veli della finzione tragica. Questo inaudito esodio, con cui termina la spedizione di Crasso, mi dà l'entusiasmo. Ebbene, l'irruzione della Moira antica nella mia tragedia moderna somiglia l'arrivo improvviso di Sillace al convito dell'Armeno. In principio la vergine, su la loggia che guarda le mura ciclopiche e la Porta dei Leoni, tiene fra le mani il libro dei Tragici e legge la lamentazione di Antigone. La divinità fatale è chiusa in quel libro, dominatrice su le imagini del dolore e del delitto. Ma quelle imagini sono evocate dalle vive parole; e presso al puro peplo della martire tebana rosseggia l'insidiosa porpora distesa da Clitemnestra, e gli eroi dell'*Orestiade* sembrano ricominciare a vivere mentre un uomo esplora i loro sepolcri nell'Agora. Sembrano agitarsi oscuramente al fondo della scena come Ombre, piegarsi ad ascoltare i dialoghi, attossicar l'aria con i loro soffii. S'odono d'improvviso le grida che annunziano il grande evento. Ecco l'uomo che ha scoperchiato i sepolcri e ha veduto il viso degli Atridi, eccolo tutto irradiato dalla meraviglia della morte e dell'oro! Egli è là, con l'aspetto di chi delira. Le anime sono tremanti. La favola risorge dal suolo per illudere gli uomini ancóra? Le anime sono tremanti e vigili. A un tratto la potenza di maledizione e di ruina si precipita e le afferra per trascinarle verso le colpe infami. Incomincia il combattimento disperato. La Tragedia non ha più la sua maschera immobile, ma mostra il suo viso nudo. E il libro, che leggeva la vergine inconsapevole, non può più essere riaperto senza

brivido perché le anime sentono che quell'orrore lontano s'è fatto presente e vivente e che esse vi respirano e vi delirano come in una realtà inevitabile. Il Passato è in atto. L'illusione del Tempo è caduta. La Vita è una. [175]

La grandezza stessa della sua concezione lo sbigottiva. Talvolta egli cercava intorno a sé ansiosamente, scrutava gli orizzonti, interrogava le cose mute, come se invocasse un aiuto, come se sperasse un messaggio. Rimaneva a lungo in silenzio, supino, con gli occhi chiusi, aspettando.

– Bisogna, intendi?, che io sollevi dinanzi agli occhi della moltitudine questa massa enorme in un sol tratto. Ecco in che consiste la difficoltà del mio Preludio. Questo primo sforzo è il massimo che l'opera mi chieda. Io debbo nel tempo medesimo sollevare dal nulla il mio mondo e porre l'anima innumerevole nello stato musicale più atto a ricevere l'insolita rivelazione. L'orchestra deve produrre questo prodigio. «L'arte, come la magìa, è una metafisica pratica» [176] dice Daniele Glàuro. Ed ha ragione.

Egli sopraggiungeva talvolta alla casa della sua amica, anelante e agitato come se lo perseguitasse una Erinni. Ella non l'interrogava, ma tutta la sua persona diveniva un lenimento per l'inquieto.

– Ho avuto paura, – le disse egli un giorno sorridendo – paura di rimaner soffocato… Tu mi credi un poco folle, è vero? Ti ricordi tu di quella sera in tempesta, quando tornai dal Lido? Come fosti dolce, Fosca! Poco prima, sul Ponte di Rialto, io avevo trovato un Motivo; avevo tradotto in note la parola dell'Elemento… Sai tu che cosa sia un Motivo? [177] Una piccola sorgente da cui può nascere una greggia di fiumi, un piccolo seme da cui può nascere una corona di foreste, una piccola favilla da cui può nascere una catena d'incendii senza termine: un nucleo produttore d'infinita forza insomma. Non v'è nel mondo delle origini ideali un essere più potente, un organo di generazione più virtuoso. E non v'è per un cervello attivo gioia più alta di quella che gli posson dare gli sviluppi d'una tale energia… Gioia, sì, e anche spavento qualche volta, amica!

Egli rise del suo riso ingenuo. Nel modo con cui parlava di quelle cose era l'indizio della straordinaria facoltà che agguagliava il suo spirito a quello dei primitivi trasfiguratori della Natura. V'era un'analogia profonda tra la spontanea formazione dei miti e quel suo bisogno istintivo di animare tutto ciò che gli cadeva sotto i sensi.

– Dianzi m'ero messo a sviluppare il Motivo di quella sera tempestosa, che voglio chiamare l'Otre di Eolo. [178] Eccolo. È questo.

Si accostò alla tastiera, e toccò alcuni tasti con una sola mano.

– Niente altro che questo! Ma tu non imagini la forza generatrice di queste poche note. Un turbine di musica è nato da loro e non sono riuscito a dominarlo… Sopraffatto, soffocato, costretto a fuggire!

Egli rise ancóra; ma la sua anima fluttuava come un mare.

– L'otre del principe Eolo aperto dai compagni di Odisseo! Te ne ricordi? I vènti prigionieri erompono e risospingono la nave. Gli uomini tremano di spavento.

Ma la sua anima non aveva riposo, e nulla poteva liberarla dal travaglio. Ed egli baciò le mani della sua amica, e s'allontanò da lei; e andò vagando per la stanza, si soffermò davanti al cembalo che Donatella aveva toccato nel cantare la melodia di Claudio; irrequieto, si appressò alla finestra, vide il giardino spoglio, le belle nubi solitarie, le torri sacre. La sua aspirazione andava alla creatura musicale, a colei che doveva cantare gli inni su la sommità delle sinfonie tragiche.

La donna disse con una voce piana e limpida:

– Se Donatella fosse qui con noi!

Egli si volse, fece qualche passo verso di lei, e la guardò fissamente, senza parlare. Ella sorrise di quel suo tenue sorriso asconditore, vedendolo così da presso e pur così distante. Sentì che in quell'ora egli non amava nessuno: non lei, non Donatella: ma che le considerava entrambe come puri strumenti dell'arte, come forze da adoprare, «archi da tendere». Egli ardeva nella sua poesia; ed ella era là col suo povero cuore piagato, col suo segreto supplizio, con la sua implorazione silenziosa, non intenta ad altro che a preparare il suo sacrificio, a trapassare di là dall'amore e dalla vita come l'eroina del drama futuro.

«Ah, che cosa mai potrebbe avvicinarti a me, gittarti sul mio cuore fedele, farti tremare d'un'altra angoscia?» pensava ella, vedendolo estraneo, perduto nel sogno. «Un gran dolore, forse: un colpo improvviso, una delusione cruda, un male irreparabile.»

Le ritornò nella memoria quel verso di Gaspara Stampa [179] da lui lodato:

Vivere ardendo e non sentire il male!

E rivide il subitaneo pallore di lui quando s'era soffermata nel sentiere tra i due muri e aveva dichiarati i suoi primi titoli di nobiltà nella lotta per

esistere.

«Ah, se un giorno tu potessi sentire veramente quanto valga una devozione come la mia, una servitù come questa che ti offro! Se veramente un giorno tu avessi bisogno di me e, sconfidato, tu riattingessi da me la fede e, affaticato, tu riprendessi in me la forza!»

Ella si riduceva a invocare il dolore in soccorso della sua speranza; e, mentre in sé stessa diceva «se un giorno…», il sentimento del tempo la rioccupava, il sentimento del tempo che fugge, della fiamma che si consuma, del corpo che appassisce, delle infinite cose che si corrompono e periscono. Ogni giorno omai doveva scavarle un segno nel viso, scolorarle le labbra, diradarle i capelli; ogni giorno omai era al servigio della vecchiezza, affrettava l'opera di distruzione su la carne miserabile. «Ebbene?»

Ella riconobbe anche una volta che sempre il desiderio, l'invitto desiderio, era il fabbro di tutte le illusioni e di tutte le speranze che sembravano aiutarla a compiere «quel che l'amore non può». Ella riconobbe che ogni sforzo per estirparlo sarebbe stato vano; e, scoraggiata, vide in un attimo dissiparsi l'artificio a cui la sua volontà aveva constretta la sua anima. Con un'onta segreta, sentì come miseramente ella somigliasse in quel punto all'attrice che rientra dalla scena e depone la sua larva. Nel pronunziare quelle parole, che avevano interrotto il silenzio esprimendo con l'accento della sincerità un rammarico simulato, non era stata ella come chi reciti una parte? Ma aveva sofferto, ma aveva torto il suo cuore, ma aveva estratta dal più amaro suo sangue una tal dolcezza. «Ebbene?»

Ella riconobbe che la torturante constrizione di quei giorni non era valsa a creare in lei neppur l'indizio del sentimento nuovo in cui l'amore doveva sublimarsi. Ella era come quei giardinieri che con le cesoie dànno una forma artificiale alle piante tenaci, le quali pur conservano il loro tronco gagliardo e tutte le loro radici intatte per soverchiare con una rapida espansione selvaggia il disegno se non sia assidua l'opera del ferro intorno ai rami. Il suo sforzo era dunque tanto doloroso quanto inutile; poiché non aveva se non una efficacia esteriore, lasciando immutato il fondo, anzi accrescendovi l'intensità del male col contenerlo. Il suo cómpito segreto si riduceva dunque a una costante dissimulazione! Valeva la pena di vivere per questo?

Ella non poteva e non voleva seguitare a vivere se non a patto di trovare finalmente la sua armonia. Ma nell'esperienza di quei giorni ella non era riuscita se non a rendere più grave il discordo tra la sua bontà e il suo desiderio, non era riuscita se non ad acuire la sua inquietudine e la sua tristezza o a perdersi interamente nell'émpito dell'anima creatrice che l'attirava per fonderla come una sostanza plastica. E tanto era lontana dall'armonia cercata, che ella aveva sentito in un punto la sua spontaneità arrestarsi ed offuscarsi la sua sincerità e un sordo fermento di ribellione gonfiarle il cuore e ritornare l'aura della manìa temuta.

Là, su i cuscini del divano, nell'ombra, non era ella la medesima donna che una sera d'ottobre, nell'arsura del veleno, aveva detto al suo amico: «Bisogna che io muoia»? Non era la medesima donna che di là, aizzata, aveva dato un balzo verso di lui come per divorarlo?

Se allora la torbida brama del giovine la faceva crudelmente patire, ora non pativa ella anche più crudelmente nell'accorgersi che quell'ardore s'era placato e che subentrava nel suo amico una specie di ritegno e talvolta quasi l'insofferenza pur delle più miti carezze? Ella aveva onta di rammaricarsene, vedendolo posseduto dall'idea e inteso a concentrare tutte le sue energie nel solo sforzo mentale. Ma un cupo rancore s'impadroniva di lei, certe sere, quando egli prendeva commiato; e i ciechi sospetti nelle notti facevano strazio della sua anima insonne.

Ella cedette al male notturno. Palpitante e febrile nell'oscurità del felse, vagò per i canali; titubò prima di dare al rematore il nome d'un rio lontano; volle tornare indietro; singhiozzò soffocatamente su la sua piaga; sentì il suo spasimo farsi insostenibile; s'inclinò verso il fascino letale dell'acqua; parlò con la morte; poi si abbandonò alla sua miseria. Spiò la casa del suo amico. Rimase lunghe ore in un'attesa paurosa e inutile.

Furono quelle le sue peggiori agonie, in quel tristissimo rio della Panada che ha al suo termine un ponte, di sotto al cui arco appare l'isola mortuaria di San Michele nella laguna aperta. Il vecchio palazzo gotico, all'angolo di San Canciano, era come una ruina sospesa che dovesse a un tratto precipitarle addosso e seppellirla. Le peate nere marcivano lungo i muri corrosi, discoperti dalla bassa marea, esalanti l'odore della dissoluzione. Ed ella udì una volta all'alba svegliarsi gli uccelletti nell'orto delle Clarisse. [180]

«Partire!» La necessità dell'atto le fu sopra, con una urgenza subitanea. Ella aveva già detto al suo amico, in un giorno memorabile: «Ora mi

sembra di non potere se non una sola cosa: andarmene, scomparire, lasciarti libero con la tua sorte. Questa cosa io posso, che l'amore non può!» E omai non le era più consentito l'indugio. Bisognava ch'ella rompesse ogni esitanza, ch'ella escisse alfine da quella specie d'immobilità fatale degli eventi, in cui da tanto tempo si agitava tra la vita e la morte come s'ella fosse caduta in quell'acqua torpida e muta laggiù, presso l'isola funebre, e vi si dibattesse angosciosamente sentendo cedere sotto il piede il fondo molle, credendo sempre d'essere inghiottita e avendo sempre nella vista la distesa eguale della gran calma e non annegando mai.

Nulla infatti era accaduto, nulla accadeva. Da quell'alba d'ottobre la vita esteriore continuava senza mutamento. Nessuna parola era stata proferita, che stabilisse un termine, che accennasse a una interruzione. Quasi pareva che la dolce promessa del viaggio ai Colli Euganei fosse per essere mantenuta, avvicinandosi la fioritura dei peschi! E nondimeno ella sentiva in quel punto l'impossibilità assoluta di seguitare a vivere, così com'ella viveva, accanto all'amato. Era un sentimento definito e inoppugnabile, come quello di chi si ritrovi in una casa che bruci, o di chi nella montagna sia arrestato da un burrone, o di chi nel deserto abbia bevuto dal suo otre l'ultimo sorso. V'era in lei qualche cosa di compìto, come nell'albero che ha dato tutto il suo frutto, come nel campo che è stato mietuto, come nella corrente che è giunta al mare. La sua necessità interiore era come la necessità dei fatti naturali, delle maree, delle stagioni, delle vicende celesti. Ella l'accettò, senza esaminarla.

E il suo coraggio risorse, la sua anima si rafforzò, la sua attività si risvegliò, le sue qualità virili di conduttrice si risollevarono. In breve ella stabilì il suo itinerario, radunò la sua gente, fissò la data della partenza. «Andrai a lavorare, laggiù, tra i Barbari, di là dall'Oceano» disse a sé stessa duramente. «Andrai ancóra vagando di città in città, di albergo in albergo, di teatro in teatro; e ogni sera farai urlare la folla che ti paga. Guadagnerai molto denaro. Tornerai carica d'oro e di saggezza, se non t'accadrà di rimanere schiacciata per caso sotto una ruota in un crocicchio, un giorno di nebbia…»

«Chi sa!» ella aggiunse. «Da chi hai tu ricevuto il comando di andartene? Da qualcuno che è in te, in fondo in fondo a te, e che vede quel che tu non vedi, come la cieca della tragedia. Chi sa che laggiù, sopra uno di quei grandi fiumi pacifici, la tua anima non trovi la sua armonia e le tue

labbra non imparino quel sorriso che tante volte hanno tentato inutilmente! Forse tu scoprirai alla medesima ora nel tuo specchio un capello bianco e quel sorriso. Va in pace!»

Ella preparò il suo viatico.

Pareva che passasse a quando a quando nel cielo di febbraio il soffio della stagione precoce.

– Senti la primavera?[181] – disse Stelio alla sua amica; e le sue narici palpitarono.

Ella si abbandonò indietro alquanto, sentendo il suo cuore struggersi; offerse la faccia al cielo che era tutto sparso di vapori come di piume volubili. L'urlo roco d'una sirena[182] si prolungò nell'estuario pallido facendosi a poco a poco dolce come una nota di flauto. Sembrò alla donna che qualche cosa le sfuggisse dall'intimo del petto e si dileguasse con quel suono per la lontananza, come un dolore che si mutasse a poco a poco in un ricordo.

Ella rispose:

– È arrivata ai Tre Porti.

Andavano anche una volta per le lagune alla ventura, su l'acqua familiare al loro sogno come il tessuto al tessitore.

– Hai detto «ai Tre Porti»? – esclamò il giovine vivacemente, come se uno spirito si svegliasse in lui. – Là, appunto, in prossimità della spiaggia bassa, al tramonto della luna, i marinai fanno prigioniero il Venticello e lo portano legato a Dardi Seguso… Ti racconterò un giorno la storia dell'Arciorgano.[183]

Ella sorrise al modo misterioso con cui egli aveva accennato l'atto dei marinai.

– Quale storia? – chiese ella inclinandosi verso la seduzione. – E come c'entra il Seguso? È il maestro vetraio?

– Sì, ma un antico, che sapeva di greco e di latino, di musica e d'architettura, ammesso nell'Academia dei Pellegrini che aveva i suoi orti a Murano, e invitato spesso a cena dal Vecellio nella sua casa in contrada dei Biri, amico di Bernardo Cappello, di Jacopo Zane e d'altri patrizii petrarchisti…[184] Appunto in casa di Caterino Zeno egli vide l'organo famoso che era stato costruito per Mattia Corvino re degli Ungari;[185] ed ebbe la sua bella idea nel corso d'una disputa con quell'Agostino Amadi[186]

che era riuscito ad avere nella sua raccolta di strumenti una vera lira greca, un grande eptacordo lesbiaco, ricco d'avorio e d'oro… Ah, te l'imagini tu, la reliquia della scuola di Mitilene portata a Venezia da una galera che passando per le acque di Santa Maura trascinò nella sua scia fino a Malamocco il cadavere di Saffo come un fascio d'erbe aride? Ma questa è un'altra storia.

Anche una volta la donna nomade parve rinvenire la sua giovinezza per sorridere attonita come una fanciulla a cui si mostri un libro figurato. Quante storie meravigliose, quante deliziose invenzioni l'Imaginifico aveva trovato per lei su l'acqua nella lentezza dell'ora! Quanti incantamenti aveva egli saputo comporre per lei, al ritmo del remo, con la sua parola che tutto faceva visibile! Al fianco di lui, nel leggero naviglio, quante volte aveva ella assaporato quella specie di lucido sonno in cui s'interrompevano tutte le pene e sole ondeggiavano le visioni della poesia!

– Racconta – ella pregò; e voleva soggiungere: «Sarà l'ultima», ma si trattenne perché aveva celato al suo amico quel che da lei era stato risoluto.

Egli rise.

– Ah, tu sei avida di favole come Sofia.

A quel nome, come al nome della primavera, ella sentì il suo cuore struggersi, la crudeltà della sua sorte passarle l'anima, tutto il suo essere volgersi verso i beni perduti.

– Guarda – egli disse, indicando la taciturna pianura lagunare che qua e là si corrugava al passaggio dell'aura. – Queste infinite linee di silenzio non aspirano a divenir musica? [187]

Pallido nell'albàsia pomeridiana l'estuario portava leggermente le sue isole come il cielo porta le sue nuvole più miti. Le lunghe bande sottili del Lido e della Terraferma avevano la vanità di quei tritumi nericci che galleggiano a zone su le onde abbonacciate. Torcello, Burano, Mazzorbo, San Francesco del Deserto da lungi non apparivano in aspetto di approdi ma di paesi sommersi le cui cime soverchiassero il pelo dell'acqua come le coffe dei vascelli andati a picco. Deboli erano le testimonianze degli uomini in quella solitudine piana, come le lettere corrose dal tempo nelle antichissime lapidi. [188]

– Or dunque il maestro vetraio, udendo in casa Zeno celebrare il famoso organo di Mattia Corvino «Corpo de Baco!» gridò «I vedarà che organo che savarò far anca mi co' la mia cana, liquida musa canente! Vogio far el Dio

de i organi! Dant sonitum glaucae per stagna loquacia cannae.. Vogio che l'acqua de la laguna ghe daga el son e che i pali, le piere, i pessi, i canta anca lori! Multisonun silentium… I vedarà, corpo de Diana!» Tutti risero i presenti, tranne Giulia da Ponte perché aveva i denti foschi. E il Sansovino[189] fece una dissertazione intorno agli organi idraulici. Ma il millantatore, prima di prender commiato, convitò la compagnia a udire la sua nova musica pel giorno della Sensa e promise che il Doge sul suo Bucintoro si sarebbe arrestato nel mezzo della laguna ad ascoltare. Quella sera[190] corse voce a Venezia che Dardi Seguso avesse perduto il senno; e il Consiglio, che era tenerissimo dei suoi vetrai, inviò a Murano un messo per novelle. Il messo trovò l'artefice con la sua cortigiana Perdilanza del Mido che lo accarezzava inquieta e sbigottita perché le pareva ch'egli farneticasse. Il maestro, dopo averlo guardato con occhi fiammeggianti, ruppe in un potentissimo riso che fece sicurtà del suo animo più che qualunque parola; e calmo gli ordinò di riferire al Consiglio che, per la Sensa,[191] Venezia, con San Marco col Canalazzo e col Palazzo del Doge, avrebbe avuta un'altra meraviglia. E, il giorno di poi, fece istanza per ottenere una delle cinque isolette che erano intorno a Murano, come i satelliti di un pianeta, scomparse oggi o cangiate in velme. Fra Temòdia, Trencòre, Galbaia, Mortesina e la Fólega, avendo esplorate le acque, egli scelse Temòdia come si sceglie una sposa. E Perdilanza del Mido cominciò a entrare in afflizione… Guarda, Fosca! Passiamo su la memoria di Temòdia, forse. Le canne dell'organo stanno sepolte nel fango, ma non marciranno. Erano settemila. Passiamo su le rovine d'una selva di vetro canoro.[192] Come le alghe sono delicate, qui!

Egli si chinava su le belle acque; ed ella anche, dall'altra banda. I nastri, le piume, il velluto, le altre materie tenui che componevano con un'arte sobria e sottile il cappello della Foscarina; gli occhi di lei e l'ombra glauca che li cerchiava; il sorriso stesso ond'ella faceva incantevole la grazia del suo sfiorire; il mazzo di giunchiglie che stava infisso a prua nel luogo del fanaletto; le imaginazioni peregrine dell'animatore; i nomi sognati delle isole scomparse; il cilestro che or sì or no si discopriva fra il vapor niveo; il gridìo fioco che or sì or no giungeva da uno stormo d'uccelli invisibili; tutte le più delicate cose erano vinte dai giochi di quelle parvenze fuggitive, dai colori di quelle chiome salmastre che vivevano nella vicenda delle maree volgendosi come sotto a una carezza alterna. Due miracoli commisti

parevano colorarle. Verdi come il grano che nasce nel solco, fulve come la fronda che muore sul querciuolo, e verdi e fulve nelle innumerevoli variazioni delle piante che nascono e che muoiono, esse davano imagine d'una stagione ambigua [193] che fosse propria della laguna nel suo letto. Il giorno rischiarandole a traverso la limpidità non diminuiva di forza ma s'accresceva di mistero, cosicché nella loro mollezza era un ricordo della loro obbedienza alle attrazioni lunari.

– Perché dunque Perdilanza si affliggeva? – domandò la donna, rimanendo reclinata su le belle acque.

– Perché nella bocca e nell'anima dell'amante il suo nome era vinto dal nome di Temòdia, ch'egli pronunziava appassionatamente, e perché l'isola era l'unico luogo dove non le fosse concesso di seguirlo. Là egli aveva costrutta la sua nuova officina e vi rimaneva gran parte del giorno e quasi tutta la notte assistito dai suoi artieri ch'egli aveva legati col giuramento del segreto innanzi all'altare. Il Consiglio, ordinando che il maestro fosse provveduto di quanto abbisognava pel terribile lavoro, gli decretò la decapitazione nel caso che l'opera si dimostrasse impari all'orgoglio. Dardi allora si mise un filo di scarlatto intorno al collo nudo.

La Foscarina si sollevò per riadagiarsi, trasognata. Tra le parvenze del fondo algoso e quelle della favola ella si smarriva come nel laberinto; e cominciava a provare la stessa ansietà, confondendo nel suo spirito la realtà coi fantasmi. Egli pareva parlar di sé stesso con quelle strane figure, come quando nell'ultimo vespro di settembre le aveva dichiarato il mito del melagrano; e il nome della donna imaginaria incominciava appunto con le prime due sillabe del nome ch'egli le dava allora! – Voleva egli significarle qualche cosa, sotto il velo di quel racconto? E che cosa mai? E perché, in vicinanza del luogo dov'ella era stata presa dall'orribile riso, piacevasi egli di quella fantasia che sembrava inspirata dal ricordo della tazza infranta? – L'incantesimo si ruppe, l'oblio si disciolse. Cercando di comprendere, ella medesima foggiò con quella materia di sogno un ordegno di tortura. Parve dimenticare che il suo amico era inconsapevole del prossimo addio. Lo guardò, gli riconobbe nel volto quella felicità intellettuale che soleva brillare in lui come qualcosa di adamantino e di acuto. Istintivamente gli disse, entro di sé: «Me ne vado. Non mi ferire!»

– Che è, Zorzi, quel bianco che galleggia, là, sotto il muro? – domandò egli al rematore di poppa.

Costeggiavano Murano. Apparivano le cinte degli orti, le vette dei lauri. Il fumo nero delle fornaci ondeggiava come gramaglie sospese nell'aria argentina.

Allora l'attrice, con un sùbito orrore, ebbe la visione del porto lontano dove l'attendeva la nave enorme e pulsante; rivide la nuvola perpetua su la città brutale dai mille e mille camini, dai monti di carbone, dalle selve d'antenne, dalle mostruose armature; riudì il fragore dei magli, lo stridore degli argani, l'ansare delle macchine, l'immenso gemito del ferro nella caligine affocata.

– El xe un can morto – disse il rematore.

Una carogna gonfia e giallastra galleggiava presso il rosso muro di mattone nelle cui fenditure tremolavano le erbe e i fiori, figli della ruina e del vento.

– Voga! – gridò Stelio, preso dal ribrezzo.

La donna chiuse gli occhi. Sotto lo sforzo dei remi il legno guizzò, filò su l'acqua lattescente. Il cielo si faceva tutto candido. Uno splendore eguale diffuso regnava su l'estuario. Voci di marinai venivano da un burchio carico d'ortaggi. Da San Giacomo di Palude veniva un cigolìo di passere. Una sirena ululò nella lontananza. [194]

– Dunque l'uomo dal filo di scarlatto… – chiese la Foscarina, ansiosa di dire il séguito poiché voleva comprendere.

– Si sentì più volte vacillare la testa sul collo – seguitò Stelio ridendo. – Gli bisognava soffiare tubi grossi come tronchi d'alberi, e con l'arte d'una bocca viva, non con la forza d'un mantice, e senza interruzioni ma con un sol fiato. Imagina! Non bastavano i polmoni d'un ciclope. Ah, racconterò un giorno l'ardore di quella vita, posta tra la scure del carnefice e la necessità del prodigio, in colloquio con gli elementi! Aveva il Fuoco l'Acqua e la Terra; gli mancava l'Aria, il moto dell'Aria. Intanto i Dieci gli mandavano ogni mattina un uomo rosso a dargli il buondì: sai?, quell'uomo rosso col cappuccio su gli occhi che sta abbracciato alla colonna, nell'Adorazione dei Magi, del secondo Bonifazio. [195] Dopo infinite prove, Dardi ebbe un buon pensiero. Quel giorno s'intrattenne col Priscianese, [196] sotto gli allori, della magione di Eolo e dei dodici figli e dell'approdo del Laerziade all'isola occidentale. Rilesse Omero, Vergilio e Ovidio ne' bei caratteri di Aldo. [197] Poi andò a trovare un mago schiavone che aveva fama d'incantare i Vènti in favore delle lunghe navigazioni. «Mi gavaria bisogno

de un ventesèlo né tropo forte né tropo fiapo, docile, da podermelo manipolar come che vogio mi, un ventesèlo che me serva per supiar certi veri che go in testa… Lenius aspirans aura secunda venit… M'astu capìo, vechio?»

Il favolatore scoppiò a ridere sonoramente, perché vedeva la scena con tutte le particolarità in una casa in calle de la Testa a San Zanepolo, dove lo Schiavone conviveva con la sua figliuola Cornelia Sciavonetta honorata cortegiana [198] *(piezo so pare, scudi 2)*.

– Cossa galo? Savàrielo? – pensavano i due barcaiuoli, udendolo parlare nella loro lingua mescolata alle sillabe oscure.

La Foscarina tentava di secondare quella gaiezza, ma soffriva del giovenile riso come già negli avvolgimenti del laberinto.

– La storia è lunga – soggiunse egli. – Un giorno ne farò qualche cosa. Me la serbo per una stagione di ozii… Imagina! Lo Schiavone fa la malìa. Dardi manda ogni notte i marinai ai Tre Porti per tendere l'agguato al Venticello. Una notte finalmente, poco avanti l'alba, mentre la luna tramonta, essi lo sorprendono addormentato su un banco di sabbia in mezzo a uno stormo di rondini stanche condotto da lui… È là supino, che respira leggero come un fanciullo, nell'aroma del sale, quasi ricoperto dalle innumerevoli code forcute: la maretta gli concilia il sonno: le nerebianche viaggiatrici palpitano su lui affaticate dal lungo volo…

– Oh dolce! – esclamò la donna dinanzi alla fresca pittura. – Dove l'hai veduto?

– Qui comincia la grazia della favola. Essi lo prendono, lo legano con i vimini, lo portano a bordo e veleggiano verso Temòdia. La barca è invasa dalle rondini che non abbandonano il condottiere del volo…

Stelio s'arrestò, perché le particolarità dell'avventura gli s'affollarono all'imaginazione in così gran numero ch'egli non seppe sceglierne alcuna. Ma tese l'orecchio a un canto aereo che veniva dalla parte di San Francesco del Deserto. Si scorgeva il campanile un poco obliquo di Burano e, dietro l'isola del refe, i campanili di Torcello nel solitario splendore.

– Dunque? – sollecitò la sua compagna.

– Non posso dir altro, Fosca. So troppe cose… Figùrati che Dardi s'invaghisce del suo prigione!… Si chiama Ornitio, perché è condottiere di uccelli migratori. Un continuo gridìo di rondini è intorno a Temòdia; i nidi pendono alle abetelle e alle assi delle impalcature che circondano l'opera;

qualche ala s’abbruciacchia alle fiamme della fornace quando Ornitio soffia nel ferro creando una colonna luminosa e leggera dal bolo[199] di pasta incandescente. Ah, ma prima di ammansarlo e di insegnargli l’arte, quante pene! Il maestro del fuoco incomincia a parlargli latino e a recitargli qualche verso di Vergilio, credendo d’esser compreso. Ma Ornitio chiomazzurro parla greco, naturalmente, con un accento un poco sibilante… Sa a memoria due odi di Saffo, sconosciute agli umanisti, ch’egli portò un giorno di primavera da Mitilene a Chio; e, soffiando le canne ineguali, si ricorda della siringa di Pan… Ti dirò, ti dirò un giorno tutte queste cose.

– E di che si nutriva?

– Di pòlline e di sale.

– E chi glie ne cercava?

– Nessuno. Gli bastava di respirare il pòlline e il sale ch’erano sparsi nell’aria.

– E non tentava di fuggire?

– Sempre. Ma Dardi usava infinite cautele, come un innamorato ch’egli era.

– E Ornitio lo riamò?

– Sì, cominciò a riamarlo, specialmente perché gli piaceva quel filo di scarlatto che il maestro portava sempre intorno al collo nudo.

– E Perdilanza?

– Languiva di dolore, nell’abbandono. Ti dirò un giorno… Andrò un’estate su la spiaggia di Pellestrina per comporti questa bella favola nella sabbia d’oro.

– Ma come finisce?

– Il prodigio si compie. L’Arciorgano sorge in Temòdio, con le sue settemila canne vitree, simile a una di quelle foreste congelate che Ornitio – il quale inclinava a magnificare i suoi viaggi – diceva d’aver vedute nel paese degli Iperborei.[200] È il giorno della Sensa. Il Serenissimo tra il Patriarca e l’Arcivescovo di Spalatro si avanza dal bacino di San Marco sul Bucintoro. Ornitio crede che il Cronide torni in trionfo, tanta è la pompa. S’aprono intorno a Temòdia le cateratte; e, animato dal silenzio eternale della laguna, lo strumento gigantesco sotto le dita magiche del novo musurgo[201] spande un’onda di armonie così vasta che giunge alla Terraferma e si propaga nell’Adriatico. Il Bucintoro s’arresta, perché i suoi quaranta remi s’abbassano lungo i suoi fianchi come ali che si fiacchino,

abbandonati su gli scalmi dalla ciurma sbigottita. Ma, d'improvviso, l'onda si frange, si riduce a pochi suoni discordi, s'affioca, si spegne. Dardi sente d'improvviso lo strumento assordirsi sotto le sue mani, come se l'anima gli venga meno, come se nelle sue profondità una forza estranea devasti il congegno prodigioso. Che è avvenuto? Egli non ode se non il gran clamore di scherno che passa a traverso le canne ammutolite, lo strepito delle artiglierie, lo schiamazzo della plebaglia. Un burchiello si spicca dal Bucintoro, portando l'uomo rosso col ceppo e con la scure. Il colpo ha per segno il filo scarlatto, ed è preciso. La testa cade; è scagliata su l'acqua ove galleggia come quella d'Orfeo…

– Che è avvenuto?

– Perdilanza s'è gittata nelle cateratte! L'acqua l'ha trascinata nelle profondità dell'organo. Il suo corpo con tutta la sua famosa capellatura è rimasto a traverso il congegno grande e delicato, ha fatto impedimento al cuore sonoro…

– Ma Ornitio?

– Ornitio raccoglie la testa sanguinante su l'acqua e s'invola verso il mare. Le rondini sentono la sua fuga e lo seguono. In pochi attimi si forma una nube nera e bianca di rondini dietro il fuggitivo. In Venezia e nelle isole tutti i nidi restano deserti, per la partenza intempestiva. L'Estate è senza voli. Settembre è senza i commiati [202] che solevano farlo triste e lieto…

– E la testa di Dardi?

– Dove sia nessun lo sa! – concluse ridendo il favolatore.

E tese di nuovo l'orecchio verso il canto aereo, in cui cominciava egli a distinguere un ritmo.

– Senti? – disse.

E fece ai vogatori cenno di arrestarsi. I remi rimasero alzati su le forcole. [203] Così alto era il silenzio che, come s'udiva di lungi il canto, s'udiva da presso il gocciolìo delle pale.

– Le xe le calandrine [204] – avvertì Zorzi sommessamente – che, povarete, le canta anca lore le lode de San Francesco.

– Voga!

La gondola scivolò sul quieto latte.

– Vuoi, Fosca, che arriviamo fino a San Francesco?

La donna stava a capo chino, pensierosa.

– V’è forse un senso nascosto nella tua invenzione – ella disse, dopo un intervallo. – Forse ho compreso.

– Ahimè, sì, v’è forse qualche somiglianza tra la mia audacia e quella del Muranese. Credo che anch’io dovrei portare intorno al collo un filo di scarlatto, per ammonimento.

– Tu avrai la tua bella sorte. Non temo per te.

Egli cessò di ridere.

– Sì, amica mia, bisogna che io vinca. E tu mi aiuterai. Tutte le mattine ho anch’io una visita minacciosa: l’aspettazione di coloro che mi amano e di coloro che mi odiano, degli amici e dei nemici. All’aspettazione conviene l’abito del carnefice, perché non v’è nulla di più spietato in terra.

– Ma è la misura della tua potenza.

Egli sentì il rostro del suo avvoltoio nel fegato. Istintivamente si sollevò, preso da un’impazienza cieca che lo fece soffrire pur della lentezza di quell’andare. – Perché oziava egli? In ogni ora, in ogni attimo bisognava esperimentare, lottare, affermarsi, accrescersi, contro la distruzione la diminuzione la violazione il contagio. In ogni ora, in ogni attimo bisognava tener l’occhio fisso alla mira, convergere tutte le energie a quella, senza tregua, senza fallo. – Così il bisogno della gloria pareva sempre svegliare in fondo a lui un istinto belluino, un furore di lotta e di rappresaglia.

– Conosci tu questa parola del grande Eraclito? «L’arco ha per nome BIOS e per opera la morte.» Questa è una parola che, prima di comunicare agli spiriti il suo significato certo, li eccita. La udivo di continuo entro di me, quando ero seduto alla tua tavola, in quella notte d’autunno, nell’Epifania del Fuoco. Ebbi un’ora di vita veramente dionisiaca, un’ora di delirio chiuso ma terribile come se io contenessi la montagna incendiata dove urlano e si divincolano le Tìadi. Veramente mi pareva di udire, ora sì e ora no, clamori e canti e le grida di una strage lontana. E mi stupivo di rimanere immobile, e il senso della mia immobilità corporea aumentava la mia frenesia profonda. E non vedevo più nulla fuorché la tua figura che a un tratto era divenuta bellissima, e nella tua figura la forza di tutte le tue anime e, dietro, anche i paesi e le moltitudini. Ah, se potessi dirti come io ti vidi! Nel tumulto, mentre passavano imagini meravigliose accompagnate da nembi di musiche, ti parlavo come a traverso una battaglia, ti gittavo qualche richiamo che forse tu udivi, non per l’amore soltanto ma per la

gloria, non per una sete sola ma per due seti; e non sapevo quale fosse la più ardente. E, come mi appariva la tua faccia, così allora m'appariva anche la faccia della mia opera. La vidi! Intendi? Con una incredibile celerità, nella parola nel canto nel gesto nella sinfonia la mia opera s'integrò e visse d'una tal vita che, se io riescissi a infonderne pur una parte nelle forme che voglio esprimere, veramente potrei infiammare di me il mondo.

Egli parlava contenendo la voce; e l'impeto soffocato delle sue parole aveva uno strano riflesso in quell'acqua calma, in quel bagliore bianco per ove si prolungava la cadenza dei due remi eguale.

– Esprimere! Ecco la necessità. [205] La più alta visione non ha alcun valore se non è manifestata e condensata in forme viventi. E io ho tutto da creare. Io non verso la mia sostanza in impronte ereditate. La mia opera è d'invenzione totale. Io non debbo e non voglio obbedire se non al mio istinto e al genio della mia stirpe. E nondimeno, come Dardi vide in casa di Caterino Zeno il famoso organo, anch'io ho dinanzi al mio spirito un'altra opera, compiuta da un creatore formidabile, là, gigantesca, in mezzo agli uomini.

L'imagine del creatore barbarico gli riapparve: gli occhi cerulei brillarono sotto la fronte vasta, le labbra si serrarono sul robusto mento armate di sensualità, di superbia e di dispregio. Poi rivide i capelli bianchi, che il vento crudo agitava su quella nuca senile, sotto le larghe falde del feltro, e l'orecchio quasi livido dal lobo gonfio. Poi rivide il corpo immobile, abbandonato su le ginocchia della donna dal viso di neve e il lieve tremito che agitava uno dei piedi pendente. Ripensò quel suo brivido ineffabile di spavento e di gioia nel sentire all'improvviso sotto la sua mano ripalpitare il cuore sacro.

– Ah, non dinanzi ma intorno al mio spirito, dovevo dire. Talvolta è come un oceano in tempesta, che tenti di travolgermi e d'inghiottirmi. La mia Temòdia [206] è una roccia di granito in alto mare, e io sono come un artefice che vi costruisca un puro tempio dorico tra la violenza dei flutti contro i quali egli debba difendere l'ordine delle sue colonne, teso il suo spirito incessantemente per non cessar mai di udire tra quel fragore l'intimo ritmo che solo regolerà gli intervalli delle sue linee e dei suoi spazii. Anche in questo senso la mia tragedia è un combattimento.

Egli rivide il palazzo patrizio quale eragli apparso nella prima alba d'ottobre, con le aquile con i corsieri con le anfore con le rose, chiuso e

muto come un alto sepolcro mentre sul fastigio il cielo s’infiammava all’alito dell’aurora.

– In quell’alba, – egli soggiunse – dopo la notte di delirio, passando pel canale, lungo il muro di un orto, colsi certi fiori violetti negli interstizii del mattone e feci accostare la gondola al Palazzo Vendramin per gettarli dinanzi alla porta. L’offerta era troppo esigua, e io pensai agli allori ai mirti e ai cipressi. Ma in quel mio atto spontaneo si esprimeva la mia riconoscenza verso Colui che doveva imporre al mio spirito la necessità di essere eroico nel suo sforzo di liberazione e di creazione.

Acceso da un sùbito riso, egli si volse al rematore di poppa.

– Ti ricordi, Zorzi, di quella regata che corremmo una mattina per arrivare il bragozzo?

– Altro che ricordarme! Che vogada! Go ancora i brazzi indolentrai! E quela sgnèsola de fame, paroncin, dove la metelo? Ogni volta che vedo el paron de la barca, el me domanda sempre de quel foresto che se ga slapà quel tantin de pagnota co’ quel corbato de fighi e de ua… El dixe che no ’l se desmentegarà mai de quel zorno, perché el ga fato la più bela pescada de la so vita. El ga tirà su dei sgombri come che no se ghe ne vede mai…

Il barcaiuolo non interruppe la sua ciarla se non quando s’accorse che il signore non l’ascoltava più e che conveniva tacere e anco trattenere il respiro.

– Odi il canto? – disse Stelio alla sua amica prendendole una mano dolcemente perché si rammaricava di aver ravvivato quel ricordo che la faceva soffrire.

Ella disse, alzando il viso:

– Dov’è? È in cielo? È in terra?

Una melodia infinita si spandeva nella bianca pace. Ella disse:

– Come sale!

Ella sentì sussultare la mano del suo amico.

– Quando Alessandro giunge nella stanza luminosa dove la vergine ha letto la lamentazione di Antigone – disse egli, cogliendo nella sua conscienza un indizio del travaglio oscuro che si proseguiva in fondo al suo mistero – racconta d’aver cavalcato per la pianura d’Argo e d’aver attraversato l’Inaco, fiume di selci arse. Tutte le campagne sono coperte di piccoli fiori selvaggi che muoiono; e il canto delle allodole riempie tutto il cielo… Migliaia di allodole, una moltitudine senza numero… Egli racconta

che una è caduta all'improvviso ai piedi del suo cavallo, pesante come una pietra, ed è rimasta là, muta, fulminata dalla sua ebrezza, per aver cantato con troppa gioia. Egli l'ha raccolta. «Eccola!» Tu allora tendi la mano verso di lui, la prendi, e mormori: «Oh, è tiepida ancóra…» Mentre tu parli, la vergine trema. Tu la senti tremare… [207]

La Tragica riebbe nelle radici dei capelli il gelo, come se di nuovo l'anima della cieca entrasse in lei.

– Alla fine del Preludio l'impeto delle progressioni cromatiche esprime questa gioia saliente, quest'ansietà d'allegrezza… Ascolta! Ascolta!… Ah, che meraviglia! Stamani, Fosca, stamani io lavoravo… La mia stessa melodia ora si sviluppa nel cielo… Non siamo nella grazia?

Uno spirito di vita correva per la solitudine, un'aspirazione veemente commoveva il silenzio. Sembrava che nelle linee immobili, negli orizzonti vani, nelle acque piane, nelle terre supine una volontà naturale di ascendere passasse come un risveglio o come l'annunzio di qualche gran ritorno. L'anima della donna vi si abbandonò tutta come una foglia a un turbine e fu rapita alle sommità dell'amore e della fede. Ma l'impazienza febrile dell'azione, la fretta di operare, il bisogno di sollecitare il compimento assalirono il giovine. La sua capacità di lavoro parve moltiplicarsi. Egli considerò la plenitudine delle sue ore a venire. Vide gli aspetti concreti della sua opera, la massa delle pagine, il volume delle partiture, la varietà della bisogna, la ricchezza delle materie atte a ricevere il ritmo. Vide nel modo medesimo il colle quirite, l'edifizio nascente, l'equilibrio delle pietre tagliate, gli operai intenti a murare, l'architetto vigilante e severo, la mole vaticana di contro al Teatro d'Apollo, la santa città sottoposta. Evocò sorridendo l'imagine del piccolo uomo che sosteneva l'impresa con una magnificenza papale; salutò la figura esangue e nasuta del principe romano che, non tralignando dal suo nome, con l'oro accumulato in secoli di rapina e di nepotismo inalzava un tempio armonioso alla rinascenza delle Arti che avevano illuminato di bellezza la vita forte dei suoi maggiori.

– Fra una settimana, Fosca, il mio Preludio sarà compiuto, se la grazia mi assista. Vorrei sùbito provarlo nell'orchestra. Per questo andrò forse a Roma. Antimo della Bella è più impaziente di me. Ricevo una sua lettera quasi ogni mattina. Credo che la mia presenza a Roma per alcuni giorni sia necessaria anche a impedire qualche errore nella costruzione del Teatro. Antimo mi scrive che si discute su l'opportunità di abbattere la vecchia

scalinata di pietra che dal giardino dei Corsini sale al Gianicolo! Non so se tu abbia nella memoria la faccia del luogo. La via che condurrà al Teatro, passando sotto l'Arco Settimiano, volge lungo il fianco del Palazzo Corsini, traversa il giardino e giunge a piè del colle. Il colle – l'hai nella memoria? – è tutto verde, coperto di piccoli prati, di canne, di cipressi, di platani, di lauri e di elci: ha un aspetto silvano e sacro, coronato di alti pini italici. V'è sul declivio una vera selva di elci, irrigata da correnti sotterranee. Tutto il colle è ricco d'acque vive. A sinistra torreggia la Fontana Paolina. Più sotto nereggia il Bosco Parrasio, l'antica sede degli Arcadi. Una scalinata di pietra, partita in due rami per una successione di larghe tazze traboccanti, ascende a un ripiano che mette a due viali di lauri veramente apollinei e degni di condurre gli uomini verso la Poesia. Chi potrebbe imaginare un ingresso più nobile? I secoli l'hanno ombrato di mistero. La pietra dei gradini, dei balaustri, delle tazze, delle statue gareggia d'asprezza con la scorza dei platani venerandi che per la vecchiaia si sono fatti cavi. Non s'ode se non canto di uccelli, scroscio di zampilli, mormorio di frondi. Ah, e io credo che i poeti e i semplici vi possano udire il palpito delle Amadriadi e il respiro di Pan… [208]

Infaticabile il coro aereo saliva saliva, senza cedute, senza pause, empiendo di sé tutti gli spazii, pari all'immenso deserto, pari all'infinita luce. L'impetuosa melodia nel sonno delle lagune creava l'illusione di un'ansia concorde che si levasse dalle acque, dalle sabbie, dalle erbe, dai vapori, da tutte le cose naturali per seguir la salita. Tutte le cose, che eran parse inerti, ora avevano un respiro profondo, un'anima commossa, un desiderio di favellare.

– Ascolta! Ascolta!

E le imagini della Vita evocate dall'animatore, e gli antichi nomi delle energie immortali circolanti nell'Universo, e le aspirazioni degli uomini a trascendere il cerchio del loro supplizio cotidiano per placarsi nello splendore dell'Idea, e i vóti e le speranze e gli ardimenti e gli sforzi, in quel luogo di oblio e di preghiera, al conspetto dell'isola umile dove lo Sposo della Povertà aveva lasciato le sue vestigia, furono immuni dall'ombra della Morte per la sola virtù di quella melodia.

– Non sembra l'allegrezza furente di un assalto?

Invano le ripe squallide, le pietre sgretolate, le radici putrefatte, le tracce delle opere distrutte, gli odori del dissolvimento, i cipressi funebri, le croci

nere, invano ricordavano la parola medesima che lungo il fiume le statue avevano espressa con le loro labbra di pietra. Più forte di tutti i segni, solo quel canto di libertà e di vittoria toccava il cuore di colui che doveva creare con gioia. «Avanti! Avanti! In alto, sempre più in alto!»

E il cuore di Perdita, puro d'ogni viltà, disposto a ogni prova, secondando l'ascensione dell'inno si ripromise alla Vita. Come nella lontana ora del delirio notturno, la donna ripeteva: «Servire, servire!»

Il naviglio entrava[209] in un canale chiuso tra due ripe verdi, le quali giungevano alla linea dell'occhio così che vi si scorgevano gli innumerevoli calami dell'erba e vi si distinguevano i novelli dal tenero colore.

Laudato si, mi signore, per sora nostra matre terra,
la quale ne sustenta et governa
et produce diversi fructi con coloriti flori et herba.

Dalla pienezza della sua anima la donna misurava l'amore del Poverello per le creature. Tanta era la sua abondanza ch'ella cercava per ovunque cose viventi da adorare; e il suo sguardo ridiveniva infantile, e tutte quelle cose vi si specchiavano come nella pace dell'acqua, e talune sembravano tornare dal suo più lontano passato per farsi riconoscere e le si presentavano in aspetto di apparizioni inattese.

Quando il legno toccò l'approdo, ella si meravigliò d'esser giunta.

– Vuoi discendere o vuoi che torniamo indietro? – le chiese Stelio riscotendosi.

Ella esitò da prima, perché la sua mano era nella mano di lui e il distacco le incresceva come una diminuzione di dolcezza.

– Sì – rispose sorridendo – camminiamo un poco anche per quest'erba.

Sbarcarono nell'isola di San Francesco. Qualche cipressetto giovine li accolse timidamente. Nessun viso umano apparve. La miriade invisibile empiva della sua laude il deserto. Il vapore si lacerava, si agglomerava in nuvole, declinando il sole.

– Su quanta erba, è vero, Stelio?, abbiamo camminato!

Egli disse:

– Ma ora vien l'erta di macigno.

Ella disse:

– Venga l’erta, e sia dura.

Egli si meravigliò della letizia insolita ch’era in quell’accento. La guardò; vide nei belli occhi l’ebrezza.

– Perché – disse – ci sentiamo così lieti e liberi in quest’isola perduta?

– Lo sai tu?

– Questo è un pellegrinaggio triste, per gli altri. Chi viene qui, se ne torna col gusto della morte in bocca.

Ella disse:

– Noi siamo nella grazia.

Egli disse:

– Chi più spera, più vive.

Ed ella:

– Chi più ama, più spera.

Il ritmo del canto aereo non tralasciava di attrarre a sé le loro essenze ideali.

Egli disse.

– Come sei bella!

Un sùbito rossore inondò l’appassionato viso. Ella si soffermò, palpitando. Socchiuse le palpebre.

Disse, con una voce soffocata:

– Passa una corrente calda. Non sentivi, su l’acqua, di tratto in tratto, un buffo di tepore?

Fiutò l’aria.

– C’è come un odore di fieno falciato. Lo senti?

– È l’odore dei banchi algosi che cominciano a scoprirsi.

– Guarda le belle campagne!

– Sono le Vignòle. E quello è il Lido. E quella è l’isola di Sant’Erasmo.

Il sole ora senza velo abbracciava l’estuario. L’umidità dei banchi emergenti simulava la vivezza dei fiori. L’ombre dei cipressetti si facevano più lunghe e più azzurre.

– Sono certa – ella disse – che in qualche luogo qui d’intorno fioriscono i mandorli. Andiamo su l’argine.

Ella scosse il capo indietro, con uno di quei suoi atti istintivi che parevano rompere un freno o liberarsi d’un ingombro.

– Aspetta!

E, traendo rapidamente i due lunghi spilli che fermavano il cappello, si scoprì il capo. Rifece i passi verso l’approdo, e gittò nella gondola la cosa scintillante. Tornò verso il suo amico, leggera, rialzando con le dita la massa delle sue ciocche ov’entrò l’aria e brillarono i raggi. Parve ch’ella godesse d’un gran sollievo, come se il suo respiro si fosse dilatato.

– Le ali soffrivano? – disse Stelio ridendo.

E guardò la piega rude, che non era fatta dal pettine ma dalla tempesta.

– Sì, anche un piccolo peso mi dà fastidio. Se non temessi di parer singolare, andrei sempre a capo scoperto. Ma quando poi vedo gli alberi, non resisto più. I miei capelli si ricordano che son nati di specie selvatica e vogliono respirare a modo loro, nel deserto almeno…

Ella parlava franca e vivace, camminando su l’erba con una svelta ondulazione. E Stelio si ricordò di quel giorno che nel giardino Gradenigo ella eragli parsa rassomigliare al bel levriere fulvo.

– Oh, ecco un cappuccino!

Il frate guardiano veniva loro incontro salutando con affabilità. Egli s’offerse d’introdurre nel convento il visitatore, ma avvertì che la clausura impediva l’ingresso alla compagna.

– Entro? – disse Stelio guardando la sua amica che sorrideva.

– Sì, entra.

– E tu rimani sola?

– Rimango sola.

– Ti porterò una scheggia del pino santo.

Egli seguì il francescano sotto il piccolo portico dal soffitto di travi, dove pendevano i nidi vacui delle rondini. Prima di varcare la soglia, si volse a salutare l’amica. La porta si chiuse.

O BEATA SOLITVDO!

O SOLA BEATITVDO!

Allora, come nell’organo un gioco istantaneo di registri muta i suoni, tutti i pensieri della donna a un tratto si trasfigurarono. L’orrore dell’assenza, il peggiore dei mali, apparve all’anima amante. Il suo amico non era più là: ella non udiva più la voce, non sentiva più il respiro, non toccava più la mano dolce e ferma. Ella non lo vedeva più vivere; non vedeva più l’aria la luce l’ombra, la vita del mondo, armonizzarsi con

quella vita. «Se non tornasse più indietro, se quella porta non s'aprisse più!» Non poteva essere. Egli certo avrebbe rivarcata la soglia fra qualche minuto, ed ella lo avrebbe ricevuto nelle sue pupille e nel suo sangue. Ma così, ma così fra alcuni giorni egli doveva scomparire; e prima la pianura e poi la montagna e poi pianure e montagne e fiumi ancóra e poi lo stretto e poi l'oceano, l'infinito spazio che non vincono le grida e i pianti, dovevano porsi tra lei e quella fronte quelle ciglia quelle labbra. L'imagine della città brutale, nera di carbone e irta di armature, occupò l'isola mite; il fragore dei magli, lo stridore degli argani, l'ansare delle macchine, l'immenso gemito del ferro, coprirono la melodia primaverile.[210] E a ciascuna di quelle semplici cose, all'erba, alle sabbie, alle acque, alle alghe, a quella piuma soave che scendeva di lassù caduta forse da una piccola gola canora, si contrapposero le strade inondate dalle fiumane umane, le case dai mille occhi difformi piene di febbri nemiche del sonno, i teatri occupati dall'anelito o dallo stupore degli uomini che per un'ora allentavano le loro volontà protese ferocemente nella guerra dei lucri. Ed ella rivide la sua effigie e il suo nome su per le mura infette dalla lebbra degli affissi, su le tabelle portate in giro dai facchini inebetiti, su i ponti giganteschi delle fabbriche, su gli sportelli dei veicoli veloci, in alto, in basso, in ogni dove.

– Tieni! Guarda! Un ramo di mandorlo! Il mandorlo è fiorito nell'orto del convento, nel secondo chiostro, vicino alla grotta del pino santo. E tu lo sapevi!

Il suo amico accorreva, ilare come un fanciullo, seguito dal cappuccino sorridente che portava un mazzetto di timo.

– Tieni! Guarda che miracolo!

Ella prese il ramo tremando, e le lacrime le velarono la vista.

– Tu lo sapevi!

Egli scorse tra le ciglia il luccichio repentino, qualche cosa d'argenteo e di tenero, una umidità lucente e labile che assomigliò il bianco dell'orbe ai petali dei fiori. Di tutta la persona amante egli amò allora perdutamente i segni delicati che si partivano dall'angolo degli occhi verso le tempie, e le piccole vene oscure che rendevano le palpebre simili alle violette, e l'ondulazione delle gote, e il mento estenuato, e tutto quel che non poteva più rifiorire, tutta l'ombra su l'appassionato viso.

– Ah, padre, – disse ella con un'aria gaia contenendo la sua angoscia – non piangerà il Poverello di Cristo in paradiso per questo ramo schiantato?

Il padre sorrise con arguta indulgenza.

– Questo buon signore, – rispose – quando ha visto l'albero, non mi ha dato il tempo d'aprir bocca. Aveva già in mano il suo ramo, e io ho potuto dire soltanto Amen. Ma il mandorlo è ricco.

Era placido e affabile, con una corona di capelli ancor quasi tutti neri intorno alla tonsura, con un volto olivastro e fine, con due grandi occhi lionati che splendevano limpidi come topazii.

– Ecco il timo, che odora – soggiunse offrendo le erbucce.

S'udiva un coro di voci giovenili che cantavano un Responsorio.

– Sono i novizii. Ne abbiamo quindici.

E accompagnò i visitatori al prato che si stendeva dietro il convento. Diritto su l'argine, a piè d'un cipresso fenduto dal fulmine, il francescano benigno mostrò col gesto le isole ubertose, magnificò la loro abondanza, numerò le specie dei frutti, lodò le più squisite nelle varie stagioni, additò le barche veleggianti verso Rialto con le verzure novelle.

– Laudato si, mi signore, per sora nostra matre terra! – disse la donna dal ramo fiorito.

Il francescano fu sensibile alla bellezza di quella voce feminile. Tacque.

Alti cipressi circondavano il prato pio; e quattro, i più vetusti, portavano il segno della folgore, dischiomati e senza midolle. Immobili erano le vette, sole forme salienti nella giacitura supina delle terre e delle acque che s'agguagliavano alla linea dell'orizzonte. Non la più lieve bava di vento corrugava l'infinito specchio. I fondi algosi trasparivano come chiari tesori; le canne palustri brillavano come verghe d'ambra; le sabbie emerse imitavano il cangiare della madreperla; il fango simulava la mollezza opalina delle meduse. Un incantamento profondo come un'estasi beava il deserto. La melodia delle creature alate continuava ancóra nelle sedi invisibili, ma pareva che fosse per acquietarsi alfine nel silenzio santo.

– A quest'ora su i colli dell'Umbria – disse colui che aveva leso il mandorlo claustrale – ogni olivo ha al suo piede come una spoglia deposta il suo fascio di rami potati, e sembra più dolce perché il fascio nasconde la fortezza delle radiche torte. San Francesco passa a mezz'aria e col suo dito calma il dolore nelle piaghe fatte dal ronchetto.

Il cappuccino si segnò, e prese commiato.

– Sia lodato Gesù Cristo!

Gli ospiti lo guardarono allontanarsi su le ombre gittate dai cipressi nel praticello.

– È in pace – disse la donna. – Non ti sembra, Stelio? Una gran pace era nel suo viso e nella sua voce. Guarda anche il suo passo.

Una banda di sole e una banda di ombra alternamente toccavano la tonsura e la tonaca.

– M'ha dato una scheggia del pino – disse Stelio. – La manderò a Sofia che è divota del Serafico. Eccola. Non ha più l'odore della resina. Senti.

Per Sofia ella baciò la reliquia. Le labbra della buona sorella si sarebbero posate là dove s'erano posate le sue.

– Mandala.

Camminarono per un tratto in silenzio, a capo chino, su le tracce dell'uomo pacificato, nell'ordine dei cipressi carichi di coccole, andando verso l'approdo.

– Non desideri di rivederla? – domandò con un tremito di timidezza la Foscarina al suo amico.

– Sì, molto.

– E tua madre…

– Sì; il cuore mi va a lei che m'aspetta ogni giorno.

– E non vorrai tornare?

– Sì, tornerò, forse. [211]

– Quando?

– Non so ancóra. Ma desidero di rivedere mia madre e Sofia. Molto lo desidero, Foscarina.

– E perché non vai? Che cosa ti trattiene?

Egli le prese la mano ch'ella teneva abbandonata lungo il fianco. Seguitarono così il loro cammino. Come il sole obliquo li illuminava su la destra gota, essi vedevano procedere a paro per l'erba le loro ombre congiunte.

– Quando ti figuravi dianzi i colli umbri, – disse la donna – forse pensavi ai colli del tuo paese. Quell'imagine degli olivi potati non era una cosa nuova per me. Mi ricordo che un giorno mi parlasti della potatura… [212] In nessun'altra opera l'uomo della gleba ha più profondo il senso della vita muta che è nell'albero. Quando egli è là dinanzi al pero o al melo o al pesco col pennato o con la forbice che deve crescere le forze e può cagionare la morte, da tutta la sua saggezza, acquistata nei suoi colloquii con la terra e

col cielo, sorge lo spirito geniale della divinazione. L'albero è nella sua ora più delicata, quando la sua sensibilità si risveglia affluendo nelle gemme che si gonfiano e sembrano vicine ad aprirsi. L'uomo col suo ferro crudo deve regolare l'equilibrio nel movimento misterioso della linfa! L'albero è là, ancóra intatto, ignaro d'Esiodo e di Vergilio, in travaglio pel suo fiore e pel suo frutto; e ogni ramo nell'aria è vivo come l'arteria nel braccio del potatore. Su quale cadrà il taglio? La linfa guarirà la piaga?… Così tu mi parlavi un giorno del tuo frutteto. Mi ricordo. Tu mi dicesti che tutte le ferite dovevano esser volte a settentrione perché non le vedesse il sole…

Ella parlava come in quella lontana sera di novembre quando il giovine le era giunto anelando a traverso il gran vento, dopo aver trasportato l'eroe.

Egli sorrise. E si lasciava trarre dalla cara mano. E sentiva l'odore del ramo fiorito, simile all'odore d'un latte amarognolo.

– È vero – disse. – E Làimo[213] che preparava l'unguento di San Fiacre rimestando nella pila, e Sofia che gli portava la tela forte per fasciare le piaghe più larghe, dopo la medicatura…

Egli rivedeva il colono in ginocchio, che rimestava nella pila di pietra sterco bovino argilla e loppa d'orzo con le regole della sapienza antica.

– Ma fra dieci giorni – soggiunse – tutta la collina vista dal mare sarà come una nuvola fresca e rosata. Sofia m'ha scritto per ricordarmelo… Non t'è più riapparsa?

– Ora è con noi.

– Ora ella s'affaccia alla finestra e guarda il mare che s'imporpora, e la madre è con lei al davanzale, ed ella dice: «Chi sa che Stelio non sia in quel veliere che ora panneggia dinanzi alla foce aspettando il vento! M'ha promesso di tornare all'improvviso per la via del mare, sopra una goletta.» E il cuore le duole.

– Ah, perché tu la deludi?

– Sì, è vero, Fosca. Posso vivere lontano per mesi e mesi e sentire che la mia vita è piena. Ma, ecco, giunge un'ora in cui nulla al mondo mi pare più dolce di quegli occhi; e v'è una parte di me che resta inconsolabile. Ho udito i marinai del Tirreno chiamare l'Adriatico il Golfo di Venezia. Questa sera penso che la mia casa è sul Golfo e mi sembra più vicina.

Erano all'approdo. Si volsero indietro a riguardare l'isola della preghiera che alzava i suoi cipressi imploranti.

– Laggiù è il canale dei Tre Porti, che va al mare libero![214] – disse il nostalgico che vedeva sé stesso sul ponte della goletta in vista delle sue tamerici e delle sue mortelle.

S’imbarcarono. Tacquero per un gran tratto. La melodia intanto discendeva su l’arcipelago lene. Come la luce del cielo impregnava di sé le acque, così il canto del cielo si posava su le terre. Ma Burano e Torcello apparivano incontro al fulgore occiduo come due galeoni arenati. Ma le nuvole si disponevano in falange, laggiù, verso le Dolomiti.

– Ora che il disegno dell’opera è compiuto, tu non hai bisogno se non di pace pel tuo lavoro – disse la donna continuando pianamente la persuasione, mentre le tremava l’anima nel petto. – Non hai sempre lavorato laggiù, nella tua casa? In nessun altro luogo tu potrai placare l’ansietà che ti soffoca. Io lo so.

Egli disse:

– È vero. Quando il furore della gloria ci prende, noi crediamo che la conquista dell’arte somigli all’assedio d’una città turrita e che gli squilli e i clamori accompagnino il coraggio nell’assalto; mentre non vale se non l’opera che cresce nel silenzio austero, non vale se non la pertinacia lenta e indomabile, non vale se non la solitudine dura e pura, non vale se non la dedizione intera dello spirito e della carne all’Idea che noi vogliamo far vivere in mezzo agli uomini per sempre come una forza dominatrice.

– Ah, tu lo sai!

Gli occhi della donna si empirono di lacrime, a quelle parole sorde in cui ella sentì la profondità della passione virile, il bisogno eroico della dominazione morale, il proposito fermo di sorpassar sé medesimo e di sforzare senza tregua il suo destino.

– Tu lo sai!

Ed ella ebbe il brivido che dànno gli spettacoli fieri; e, dinanzi a quella volontà animosa, tutto il resto le sembrò vano; e le altre lacrime, che le avevano velato la vista all’offerta dei fiori, le parvero feminee e vili al paragone di quelle che ora le salivano ai cigli e che sole erano degne d’esser bevute dal suo amico.

– Ebbene va al tuo mare, alla tua terra, alla tua casa! Riaccendi la tua lampada con l’olio dei tuoi olivi!

Egli aveva le labbra serrate e un solco tra ciglio e ciglio.

– La buona sorella verrà ancóra a mettere un filo d’erba su la pagina difficile.

Ella chinò la fronte aggravata da un pensiero.

– Tu ti riposerai parlando con Sofia alla finestra, e vedrete forse ripassare le mandre in viaggio per la montagna dalla pianura.

Il sole stava per toccare la gigantesca acropoli delle Dolomiti. La falange delle nuvole si scompigliava come se combattesse, trapassata da innumerevoli dardi splendenti, e si copriva d’un sangue meraviglioso. Le acque allargavano l’immensa battaglia combattuta intorno alle torri inespugnabili. La melodia s’era disciolta nell’ombra delle isole già discoste. Tutto l’estuario s’ammantava d’una magnificenza cupa e guerriera come se una miriade di vessilli vi s’inclinasse. E il silenzio non attendeva se non un clangore di trombe imperiali.

Egli disse, piano, dopo una lunga pausa:

– E se ella m’interroga sul fato della vergine che legge la lamentazione di Antigone?

La donna trasalì.

– E se ella m’interroga su l’amore del fratello che fruga i sepolcri?

La donna ebbe paura del fantasma.

– E se la pagina ov’ella posa il filo d’erba è quella in cui l’anima tremante racconta la sua lotta disperata e nascosta contro l’orribile male?

La donna non trovò parole nel suo sgomento improvviso. Entrambi tacquero; e fissarono le punte aguzze della catena lontana che fiammeggiavano come se allora fossero uscite dal fuoco primordiale. Lo spettacolo di quella grandezza deserta ed eterna moveva nei due spiriti un sentimento di misteriose fatalità e quasi un terrore indistinto ch’essi non sapevano né vincere né scrutare.[215] Venezia era oscurata da quella massa di porfidi roventi: giaceva su le acque tutt’avvolta in un velario violaceo ond’emergevano i suoi steli marmorei lavorati dagli uomini per custodirvi i bronzi che dànno il segno delle preghiere consuete. Ma le opere e le preghiere consuete degli uomini, ma l’antica città stanca d’aver troppo vissuto, ma i marmi disgiunti e i bronzi consunti, ma tutte quelle cose oppresse dal peso delle memorie e periture s’umiliavano al paragone della tremenda Alpe affocata che lacerava il cielo con le sue mille punte inflessibili, città enorme e sola, forse in attesa d’un giovine popolo di Titani.

Dopo il lungo silenzio, Stelio Èffrena chiese alla donna subitamente:

– E tu?

Ella non rispose.

Le campane di San Marco diedero il segno della Salutazione angelica; e il rombo possente si dilatò in lunghe onde su la laguna ancor sanguigna ch'essi lasciavano in signoria dell'ombra e della morte. Da San Giorgio Maggiore, da San Giorgio dei Greci, da San Giorgio degli Schiavoni, da San Giovanni in Bragora, da San Moisè, dalla Salute, dal Redentore e via via, per tutto il dominio dell'Evangelista, dalle estreme torri della Madonna dell'Orto, di San Giobbe, di Sant'Andrea le voci di bronzo risposero, si confusero in un solo massimo coro, distesero sul muto adunamento delle pietre e delle acque una sola massima cupola d'invisibile metallo che parve comunicare nelle sue vibrazioni con lo scintillio delle prime stelle.

Rabbrividirono entrambi quando la gondola entrò nell'umidità del rio oscuro passando di sotto al ponte che guardava l'isola di San Michele, passando rasente le peate nere che marcivano lungo i muri corrosi. Dai campanili prossimi, da San Lazzaro, da San Canciano, da San Giovanni e Paolo, da Santa Maria dei Miracoli, da Santa Maria del Pianto altre voci risposero; e il rombo su le loro teste era così forte ch'essi credevano sentirlo nelle radici dei capelli come un brivido della carne loro.

– Daniele, sei tu?

Parve a Stelio di riconoscere presso la porta della sua casa, su la Fondamenta Sanudo, la figura di Daniele Glàuro.

– Ah, Stelio, t'aspettavo! – gli gridò nel turbine dei suoni la voce affannosa. – Riccardo Wagner è morto!

Il mondo [216] parve diminuito di valore.

La donna nomade si riarmò del suo coraggio e preparò il suo viatico. Dall'eroe che giaceva su la bara veniva ai cuori nobili un alto incitamento. Ella seppe riceverlo e convertirlo in atti e in pensieri di vita.

Ora accadde che il suo amico sopraggiungesse mentre ella raccoglieva i libri familiari, le piccole cose dilette da cui non voleva mai separarsi, le imagini che avevano per lei un potere di sogno o di consolazione.

– Che fai? – le domandò egli. [217]

– Mi preparo a partire. [218]

Ella vide il volto di lui alterarsi, ma non vacillò.

– Dove vai?

– Lontano. Traverso l’Atlantico.

Egli si fece un poco pallido. Ma subito dubitò; pensò ch’ella non dicesse il vero, ch’ella volesse soltanto provarlo, o che quella risoluzione non fosse ferma e ch’ella aspettasse d’esser trattenuta. L’inattesa delusione su la riva di Murano gli aveva lasciata nel cuore la sua traccia.

– Ti sei risoluta, così, all’improvviso?

Ella fu semplice, sicura e pronta.

– Non all’improvviso – rispose. – Il mio ozio dura da troppo tempo, e ho sopra di me il peso di tutta la mia gente. Aspettando che il Teatro d’Apollo sia aperto e che *La Vittoria dell’Uomo* sia compiuta, vado a prendere commiato dai Barbari. Lavorerò per la bella impresa. A rifare i tesori di Micene, ci vorrà molto oro! E bisogna che tutto abbia un aspetto insolito di magnificenza intorno alla tua opera. Voglio che la maschera di Cassandra non sia di materia vile… E voglio, specialmente, avere il modo di appagare il tuo desiderio: che per i primi tre giorni il popolo abbia libero ingresso nel Teatro e l’abbia poi costantemente per un giorno in ogni settimana. Questa fede mi aiuta ad allontanarmi da te. Il tempo vola. È necessario che ciascuno si trovi pronto al suo posto, e con tutte le forze, venuta l’ora. Io non mancherò. Spero che tu sarai contento della tua amica. Vado a lavorare; e, certo, questo è un poco più difficile che le altre volte, per me. Ma tu, ma tu, povero figliuolo mio, che peso porti! Che sforzo ti domandiamo noi! Che grande cosa aspettiamo da te! Ah, tu lo sai…

Ella aveva cominciato animosamente, con un tono che talvolta pareva quasi lieto, cercando di apparire quel che sopra tutto ella doveva essere: un buono e fedele istrumento al servigio di una potenza geniale, una compagna virile e volenterosa. Ma qualche onda della commozione repressa, sfuggendo, le saliva alla gola e passava nella voce. Le sue pause divenivano più lunghe, e incerte le sue mani che vagavano tra i libri e le reliquie.

– Che tutto, sempre, sia propizio al tuo lavoro! Questo solo importa; e il resto è nulla. In alto i cuori!

Ella scosse indietro la fronte con le due ali selvagge, e tese al suo amico ambo le mani. Egli le strinse, pallido e grave. Nei cari occhi di lei, che furono come un’acqua pullulante, vide passare quello stesso baleno di bellezza che lo aveva abbagliato una sera nella stanza dove ruggivano i tizzi e si svolgevano le due grandi melodie.

– Ti amo e credo in te – disse. – Io non ti mancherò e tu non mi mancherai. Nasce da noi qualche cosa che sarà più forte della vita.

Ella disse:

– Una malinconia.

Dinanzi a lei, su la tavola, erano i libri familiari con le pagine dal lembo piegato, dal margine segnato, con qualche foglia, con qualche fiore, con qualche filo d'erba tra l'una e l'altra, con le riconoscenze del dolore che aveva chiesto ed ottenuto conforti di lume o di oblio. Dinanzi a lei erano le piccole cose dilette, strane, diverse, quasi tutte prive di pregio: il piede d'una bambola, un cuore d'argento *ex-voto*, una bussoletta d'avorio, un orologio senza quadrante, un lanternino di ferro, un orecchino scompagnato, una pietra focaia, una chiave, un suggello, altre minuzie: ma tutte consacrate da una memoria pia, animate da una credenza superstiziosa, toccate dal dito dell'amore o della morte, reliquie che parlavano a un'anima sola e le parlavano di tenerezza e di crudeltà, di guerra e di tregua, di speranza e di abbattimento. Dinanzi a lei erano le imagini che incitavano il pensiero e disponevano alla meditazione, figure a cui gli artefici avevano affidata una confessione segreta, intrichi di segni in cui essi avevano chiuso un enigma, linee semplici che davano pace come la vista di un orizzonte, allegorie arcane ond'era velata qualche verità che come il sole non potevano fissare gli occhi mortali. [219]

– Guarda – ella disse al suo amico, additandogli un'antica stampa. – La conosci bene.

La conoscevano bene entrambi; ma si chinarono insieme a riguardarla, e pareva nuova come una musica che a chi l'interroghi risponde sempre una cosa diversa. Era di mano d'Alberto Duro. [220]

Il grande Angelo terrestre dalle ali d'aquila, [221] lo Spirito senza sonno, coronato di pazienza, stava seduto su la pietra nuda, con il cubito poggiato al ginocchio, con la gota sorretta dal pugno, tenendo su l'altra coscia un libro e le seste nell'altra mano. Ai suoi piedi giaceva, raccolto in giro come un serpente, il levriere fedele, il cane che primo nell'alba dei tempi cacciò in compagnia dell'uomo. Al suo fianco, quasi appollaiato sul taglio di una macina come un uccello, dormiva il fanciullo già triste tenendo lo stilo e la tavoletta in cui doveva scrivere la prima parola della sua scienza. E intorno erano sparsi gli strumenti delle opere umane; e sul capo vigile, presso l'apice di un'ala, scorreva nella duplice ampolla la sabbia silenziosa del

Tempo; e scorgevasi in fondo il Mare con i suoi golfi con i suoi porti con i suoi fari calmo e indomabile, su cui, tramontando il Sole nella gloria dell'arcobaleno, volava il vipistrello vespertino recando inscritta nelle sue membrane la parola rivelatrice. E quei porti e quei fari e quelle città, li aveva costrutti lo Spirito senza sonno, coronato di pazienza. Egli aveva tagliato la pietra per le torri, abbattuto il pino per i navigli, temprato il ferro per ogni lotta. Egli stesso aveva imposto al Tempo il congegno che lo misura. Assiso, non per riposarsi ma per meditare un altro lavoro, egli fissava la Vita con i suoi occhi forti ove splendeva l'anima libera. Da tutte le forme intorno a lui saliva il silenzio, tranne da una. Sola s'udiva la voce del fuoco ruggente, nel fornello, sotto il crogiuolo ove dalla materia sublimata doveva generarsi qualche virtù nuova per vincere un male o per conoscere una legge. E il grande Angelo terrestre dalle ali d'aquila, al cui fianco fasciato d'acciaio pendevano le chiavi che aprono e chiudono, così rispondeva a coloro che l'interrogavano: «Il sole tramonta. La luce, che nasce dal cielo, muore nel cielo; e un giorno ignora la luce di un altro giorno. Ma la notte è una; e la sua ombra sta su tutti i volti e la sua cecità su tutti gli occhi, tranne sul volto e su gli occhi di colui che tiene acceso il suo fuoco per illuminare la sua forza. Io so che il vivo è come il morto, il desto è come il dormiente, il giovine è come il vecchio, poiché la mutazione dell'uno dà l'altro; e ogni mutazione ha il dolore e la gioia per compagni eguali. Io so che l'armonia dell'Universo è fatta di discordie, come nella lira e nell'arco. So che io sono e non sono; e che uno stesso è il cammino, in basso e in alto. So gli odori della putredine e le infezioni innumerevoli che sono congiunte alla natura umana. Tuttavia, di là dal mio sapere, séguito a compiere la mie opere palesi o segrete. Ne veggo talune perire mentre io ancóra duro; ne veggo altre che sembrano dover durare eternamente belle e immuni da ogni miseria, non più mie, se bene nate dai miei mali più profondi. Veggo dinanzi al fuoco mutarsi tutte le cose, come i beni dinanzi all'oro. Una sola è costante: il mio coraggio. Non m'assido se non per rialzarmi.» [222]

Il giovine mise il suo braccio intorno alla cintura della sua amica. E andarono così verso la finestra, senza parlare.

Videro i cieli lontanissimi, gli alberi, le cupole, le torri, la laguna estrema su cui s'inclinava la faccia del crepuscolo, i Colli Euganei ceruli e quieti come le ali ripiegate della terra nel riposo della sera. [223]

Si volsero, l’uno verso l’altra; e si guardarono nella profondità degli occhi.

Poi si baciarono, come per suggellare un patto silenzioso.

Il mondo pareva diminuito di valore. [224]

Stelio Èffrena domandò alla vedova di Riccardo Wagner che ai due giovani Italiani i quali avevano trasportato una sera di novembre dal battello alla riva l’eroe svenuto, e a quattro loro compagni, fosse concesso l’onore di trasportare il feretro dalla stanza mortuaria alla barca e dalla barca al carro. Tanto fu concesso.

Era il 16 febbraio: era un’ora dopo il mezzogiorno. [225] Stelio Èffrena, Daniele Glàuro, Francesco de Lizo, Baldassare Stampa, Fabio Molza e Antimo della Bella attendevano nell’atrio del palazzo. L’ultimo era giunto da Roma avendo ottenuto di condurre seco due artieri, addetti all’opera del Teatro d’Apollo, perché portassero al funerale i fasci dei lauri còlti sul Gianicolo.

Attendevano senza parlare e senza guardarsi, ciascuno essendo vinto dal palpito del suo proprio cuore. Non s’udiva se non uno sciacquìo fievole su i gradini di quella grande porta che nelle candelabre degli stipiti recava scolpite le due parole: DOMVS PACIS. [226]

L’uomo del remo, che era stato caro all’eroe, discese a chiamarli. Egli aveva gli occhi bruciati dalle lacrime sul viso maschio e fedele.

Stelio Èffrena andò innanzi; i compagni lo seguirono. Salita la scala, entrarono in una stanza bassa e poco illuminata ov’era un odore triste di balsami e di fiori. Attesero alcuni istanti. L’altra porta s’aprì. Entrarono a uno a uno nella stanza attigua. Tutti divennero pallidi, a uno a uno.

Il cadavere era là, chiuso nella cassa di cristallo; e accanto, in piedi, era la donna dal viso di neve. La seconda cassa, di metallo forbito, brillava sul pavimento aperta. [227]

I sei portatori si disposero innanzi alla salma, aspettando un cenno. Altissimo era il silenzio, ed essi non battevano palpebra; ma un dolore impetuoso investiva le loro anime come una raffica e le squassava fin nelle radici profonde.

Tutti erano fissi all’eletto della Vita e della Morte. Un infinito sorriso illuminava la faccia dell’eroe prosteso: infinito e distante come l’iride dei ghiacciai, come il bagliore dei mari, come l’alone degli astri. Gli occhi non

potevano sostenerlo; ma i cuori, con una meraviglia e con uno spavento che li faceva religiosi, credettero di ricevere la rivelazione di un segreto divino.

La donna dal viso di neve tentò un lieve gesto, rimanendo rigida nella sua attitudine come un simulacro.

Allora i sei compagni si mossero verso la salma; tesero le braccia, raccolsero il vigore. Stelio Èffrena ebbe il suo posto a capo e Daniele Glàuro l'ebbe a piede, come quel giorno. Sollevarono il peso concordi, a una voce sommessa del conduttore. Tutti ebbero negli occhi un barbaglio, come se a un tratto una zona di sole traversasse il cristallo. Baldassare Stampa ruppe in singhiozzi. Uno stesso nodo serrò tutte le gole. La cassa ondeggiò; poi calò; entrò nell'involucro di metallo come in un'armatura.

I sei compagni[228] rimasero prostrati intorno. Esitarono, prima d'abbassare il coperchio, affascinati dall'infinito sorriso. Udendo un fruscìo leggero, Stelio Èffrena alzò gli occhi: vide la faccia di neve inclinata sul cadavere, apparizione sovrumana dell'amore e del dolore. L'attimo fu eguale all'eternità. La donna scomparve.

Abbassato il coperchio, essi risollevarono il peso cresciuto. Lo trasportarono fuori della stanza, poi giù per la scala, con lentezza. Rapiti da un'angoscia sublime, nel metallo del feretro vedevano riflettersi i loro volti fraterni.

La barca funebre attendeva dinanzi alla porta. Su la cassa fu distesa la coltre. I sei compagni attesero a capo scoperto che la famiglia discendesse. Discese, insieme stretta. La vedova passò velata; ma lo splendore della sua sembianza era nella memoria dei testimoni per sempre.

Il corteo fu breve. La barca mortuaria andava innanzi; seguiva la vedova con i cari; poi seguiva il drappello giovenile. Il cielo era ingombro su la grande via d'acqua e di pietra. L'alto silenzio era degno di Colui che aveva trasformato in infinito canto per la religione degli uomini le forze dell'Universo.

Una torma di colombe, partendosi dai marmi degli Scalzi con un fremito balenante, volò sopra la bara a traverso il canale e inghirlandò la cupola verde di San Simeone.

All'approdo uno stuolo taciturno di devoti attendeva. Le larghe corone odoravano nell'aria cineree. S'udiva l'acqua sbattere sotto le prue ricurve.

I sei compagni tolsero il feretro dalla barca e lo portarono a spalla nel carro che era pronto su la via ferrata. I devoti appressandosi deposero le

loro corone su la coltre. Nessuno parlava.

Allora s’avanzarono i due artieri con i loro fasci di lauri còlti sul Gianicolo.

Membruti e possenti, eletti tra i più forti e tra i più belli, parevano foggiati nell’antica impronta della stirpe romana. Erano gravi e tranquilli, con la libertà selvaggia dell’Agro nei loro occhi venati di sangue. I loro lineamenti risentiti, la fronte bassa, la chioma corta e crespa, le mascelle salde, il collo taurino, ricordavano i profili consolari. La loro attitudine scevra d’ogni ossequio servile li faceva degni del carico.

I sei compagni a gara, divenuti eguali nel fervore, prendendo i rami dai fasci li sparsero sul feretro dell’eroe.

Nobilissimi erano quei lauri latini, recisi nella selva del colle dove in tempi remoti scendevano le aquile a portare i presagi, dove in tempi recenti e pur favolosi tanto fiume di sangue versarono per la bellezza d’Italia i legionarii del Liberatore. Avevano i rami diritti robusti bruni, le foglie dure, fortemente innervate, con i margini aspri, verdi come il bronzo delle fontane, ricche d’un aroma trionfale.

E viaggiarono verso la collina bàvara ancóra sopita nel gelo; mentre i tronchi insigni mettevano già i nuovi germogli nella luce di Roma, al romorio delle sorgenti nascoste. [229]

* Settignano di Desiderio:

li XIII di febbraio MDCCCC.

TAVOLA DELLE SIGLE E DELLE ABBREVIAZIONI

APV

Archivio Privato del Vittoriale

AT [seguito da numero arabo]

Altri taccuini (Tutte le opere di G. D'Annunzio), Milano 1976

Atti '68

AA. VV., «Atti del Convegno internazionale su L'Arte di G. D'A.», Venezia-Gardone-Pescara 1963, Milano 1968

Atti '76

AA. VV., «Atti del Convegno su D'A. e il simbolismo europeo», Gardone 1973, Milano 1976

Atti '85

AA. VV., «Atti del Convegno internazionale su D'Annunzio e la cultura germanica», Pescara 1984, Pescara 1985

Barrès, *Mort de Venise*

M. Barrès, *Amori et dolori sacrum. La Mort de Venise*, Paris 1903

Barrès, *Un homme libre*

Id., *Le culte du moi* (*Sous l'oeil des barbares*, *Un homme libre*, *Le jardin de Bérénice*), Paris 1922

Bourget

P. Bourget, *Sensations d'Italie*, Paris 1902

Castelli

G. D'A., *Pagine disperse* coordinate e annotate da A. Castelli, Roma 1913

Cellini, *Trattato*

B. Cellini, *Trattato della scultura*, in *Opere*, Milano-Napoli 1960

Cellini, *Vita*

Id., *La Vita*, *ibidem*

Chamberlain

H.S. Chamberlain, *Richard Wagner, sa vie et ses oeuvres*, Paris 1899

Conti, *Giorgione*

A. Conti, *Giorgione*, Firenze 1894

Conti, *Beata riva*

Id., *La beata riva*, preceduta da un *Ragionamento di G.d'A.*, Milano 1900

Contini '74

G. Contini, *La letteratura italiana Otto-Novecento*, Firenze 1974

Crescenzio

Piero de' Crescenzi, *Trattato della Agricoltura* […] ridotto a miglior lezione da Bartolomeo Sorio, Verona 1851-52

De Michelis

E. De Michelis, *Tutto D'A.*, Milano 1960

De Michelis '76

Id., *Roma senza lupa*, Roma 1976

De Michelis '78

Lapsus e refusi in D'A., in «Atti e memorie dell'Arcadia», vol. III, Roma 1978, ora in *Ancora D'Annunzio*, Pescara 1987

Forcellini, *Lexicon*

E. Forcellini, *Lexicon totius latinitatis*, Prato 1859

Forcellini, *Onomasticon*

Id., *Onomasticon totius latinitatis*, *ibidem*

Fromentin

E. Fromentin, *Une année dans le Sahel*, Paris 1907

Fromentin 1908

Id., *Un été dans le Sahara*, Paris 1908

Goncourt

E. et J. De Goncourt, *ldées et sensations*, Paris 1904

Guglielmotti

A. Guglielmotti, *Vocabolario marino e militare*, Milano 1967

Hérelle

G. Hérelle, *Notolette dannunziane*, a cura di I. Ciani, Introd. di G. Tosi, Pescara 1984

Lettere ad A. Conti

Carteggio col «*dottor mistico*» a cura di E. Campana, in «Nuova Antologia», 1 gennaio 1939

Lettere a G. Hérelle

D'A. à G. Hérelle, Correspondance présentée par G. Tosi, Paris 1946 (le lettere in italiano sono citate dagli originali conservati nella Biblioteca del Vittoriale e nella biblioteca di Troyes)

Lettere a E. Treves

Carteggio conservato presso la Biblioteca Nazionale di Roma

Lettere a G. Treves

Ventidue lettere inedite di G. d'A. e *Altre lettere inedite di G. d'A*, a cura di E. Maccagnolo, in «Convivium», rispettivamente novembre-dicembre 1958 e novembre-dicembre 1959

Marabini Moevs

M.T. Marabini Moevs, *D'A. e le estetiche della fine del secolo*, L'Aquila 1976

Molmenti, *Storia di Venezia*

P. Molmenti, *La storia di Venezia nella vita privata*, Torino 1880

Molmenti, *La dogaressa*

Id., *La dogaressa di Venezia*, Torino-Napoli 1887

Pascal

Le livre secret de Gabriele d'Annunzio et Donatella Cross, sauvé de la destruction et commenté par Pierre Pascal, Venezia 1947

Passerini

G.L. Passerini, *Vocabolario dannunziano*, Firenze 1928

Pater

W. Pater, *The Renaissance* 1887, trad. it. *Il Rinascimento, Studi d'arte e di poesia*, Milano-Napoli 1912

Pescetti

L. Pescetti, *D'Annunzio e Volterra*, Milano 1941

Praz

M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze 1948

Praz 1972

Id., *Il patto col serpente*, Milano 1972

Praz-Gerra

G. D'A., *Poesie-Teatro-Prose*, a cura di M. Praz-F. Gerra, Milano-Napoli 1966

QD

«Quaderni dannunziani»

QV

«Quaderni del Vittoriale»

Raimondi

E. Raimondi, *Il silenzio della Gorgone*, Bologna 1980

Ric. I, II, III

Prose di ricerca, di lotta, di comando, di conquista, di tormento, d'indovinamento, di rinnovamento, di celebrazione, di favole, di giochi, di baleni (Tutte le opere di Gabriele D'Annunzio), vol. I, Milano 1966 [4]; vol. II, *ibidem* 1968 [4]; vol. III, *ibidem* 1968 [4]

Rom. I e II

Gabriele d'Annunzio, *Prose di romanzi*, edizione diretta da E. Raimondi, a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini, vol. I, Milano 1988; vol. II, *ibidem* 1989

Rolland

R. Rolland, *Histoire de l'Opera en Europe avant Lully et Scarlatti*, Paris 1895

Roncoroni

F. Roncoroni, *Sai come si scrive un romanzo?* «*Forse che sì forse che no*», in QV, 31, 1982

RW

«Revue wagnérienne»

Schuré

E. Schuré, *Le drame musical*, Paris 1875

Séailles

G. Séailles, *Léonard de Vinci*, Paris 1891

Solmi

Leonardo da Vinci, *Frammenti letterari e filosofici* trascritti da E. Solmi, Firenze 1899

Solmi 1900

Leonardo, Firenze 1900

T [seguito da numero romano]

Taccuini (Tutte le opere di Gabriele D'Annunzio, Milano 1965, 1976 [2])

Taine

I. Taine, *Voyage en Italie*, Paris 1889

Tamassia Mazzarotto

B. Tamassia Mazzarotto, *Le arti figurative nell'arte di Gabriele d'Annunzio*, Milano 1949

Thovez

E. Thovez, *L'arco di Ulisse*, Napoli 1921

Thovez '26

Id., *Il pastore, il gregge e la zampogna*, *ibidem* 1926

Tommaseo-Bellini

N. Tommaseo-B. Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, Torino 1861-1879

Tosi

D'Annunzio en France au début de la grande guerre, Firenze 1961

Tosi '67

Une source inédite du «Fuoco»: Romain Rolland, in «Rivista di Letterature moderne e comparate», 2, 1967

Tosi ’68

D’Annunzio, Taine et Paul de Saint-Victor, in «Studi francesi», 34, 1968

Tosi ’81

Incontri di D’Annunzio con la cultura francese (*1879-1894*), in QV 26, 1981

Tr. I e II

Tragedie, sogni e misteri (Tutte le opere di Gabriele D’Annunzio), vol. I, Milano 1968 [9]; vol. II, *ibidem* 1980 [8]

Versi I e II

Versi d’amore e di gloria, edizione diretta da L. Anceschi, a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini, vol. I, Milano 1982; vol. II, *ibidem* 1984

NOTIZIA SUL TESTO E NOTE DI COMMENTO

a cura di Niva Lorenzini

[1] NOTIZIA SUL TESTO

Se ad Angelo Conti, il *doctor mysticus* caro a d'Annunzio, il *Fuoco* appariva un «poema religioso» dominato dall'«essenza misteriosa ed eterna» della natura, se tutta l'impalcatura ideologica del romanzo veniva posta a tacere in nome della forza dell'immagine, dell'intensità della cosa «veduta e sentita», ciò non impediva al critico di avvertire la disarmonia dei temi e delle intenzioni, di denunciare un'arte che si fa «maestrìa» rinunciando alla propria vitale istintività.

A distanza di soli quattro anni da quella recensione comparsa sull'«Illustrazione Italiana» del 25 marzo 1900, un altro illustre recensore, Henry James, confessava sulle pagine della «Quarterly Review» (aprile 1904) il proprio sconcerto di fronte a un testo caratterizzato da una «splendida accumulazione di materiale», in cui tutto pare rispondere a un «grande cerimoniale poetico, patetico e psicologico», inutile e finto, a un quadro in cui trionfa una «visione artistica assoluta». Un puro esercizio di stile, in fondo, che non dà origine a nulla, ma cattura e affascina.

L'enigma rappresentato dal romanzo, che i recensori qui prescelti si incaricano di interpretare, attirerà a sé, nel tempo, generazioni diverse di critici, cui cederemo più tardi la parola. Si tratta per ora di penetrare nelle strutture dell'opera, nella sua «concordia discors», iniziando dalla storia compositiva ed editoriale, davvero esemplare. Essa è affidata a lettere ad amici (il Conti, il Nencioni tra gli altri), agli editori Treves, al traduttore francese Hérelle, ad abbozzi di scrittura conservati negli Archivi del Vittoriale assieme ad appunti filologici e bibliografici, alle note affidate ai taccuini.

Si può cominciare da una lettera a Hérelle del 27 ottobre 1894, che citiamo nell'originale stesura italiana conservata nella Biblioteca di Troyes: «Per la vostra curiosità, *La sublime aventure* è il titolo del romanzo veneziano – che ho già chiaro e vivo nello spirito». Occupato in quel periodo all'elaborazione delle *Trois princesses* (le future *Vergini delle rocce*) d'Annunzio è affascinato dal soggiorno veneziano di settembre, che gli aveva consentito di incontrare Eleonora Duse, Hérelle, il Conti e gli intellettuali stranieri che risiedevano abitualmente nella città lagunare, secondo quanto informa, tra gli altri, il Damerini di *Gabriele d'Annunzio e Venezia*.

Si possono ipotizzare conversazioni focalizzate sul tema del teatro e della scrittura drammaturgica, e insieme attente agli aspetti di una Venezia «città di vita» contro l'interpretazione di certa cultura d'oltr'alpe diversamente orientata (Barrès tra i primi): l'*Allegoria dell'Autunno* rappresenterà, di quell'esperienza, l'esito lirico.

Per tornare, intanto, ai titoli, terreno di prova per l'inesausta fantasia dell'Imaginifico, il romanzo veneziano è già divenuto, nella successiva lettera all'Hérelle del 5 novembre, *La Grâce* («Il romanzo di Venezia sarà intitolato *La Grâce*. Questo nuovo titolo – assai migliore dell'altro – è scaturito da una più profonda meditazione dell'opera futura» e la notizia è confermata dalla lettera a Emilio Treves pubblicata dal Guabello senza data, ma anteriore al maggio '95: «[…] io andrò a Venezia […] per rimanervi alcuni mesi – poiché il mio nuovo romanzo la Grazia è di ambiente veneziano»).

Parrebbe decisione definitiva, a dar credito alla notizia pubblicata l'11 maggio 1895 dal «Journal» parigino in forma di intervista poi smentita da d'Annunzio (lettera a Hérelle del 21 maggio 1895: «L'articolo del Rod mi ha seccato […] perché è fondato su una *interview* che io non ho mai avuta con nessuno, *inventata* dunque da cima a fondo […]»). In realtà, sospeso tra incerti itinerari creativi (l'*Allegoria dell'Autunno*, il rifacimento di *Canto novo*, la *Città morta*, *La Grazia*, una nuova novella non meglio identificata) e viaggi reali (in Grecia, e poi su e giù per l'Italia, tra Francavilla, Firenze, Milano, il lago di Garda), lo scrittore trascorreva mesi frenetici, di cui è traccia in una successiva lettera all'Hérelle databile fine novembre '95 (20 novembre è il termine *post quem*): «Vi confesso che – dopo il mio ritorno di Milano – ho lavorato pochissimo, quasi niente. Ho avuto quel periodo di ozio inquieto e di malinconia, che in me precede costantemente la creazione d'arte. Io sono "come colei che sta per partorire"… Ed ora mi trovo con una quantità enorme di lavoro su le braccia. Ho trovato il soggetto per la novella, ma sono ancora esitante. Mi sembra che io debba perdere qualche parte della forza accumulata per la *Grazia*. L'incertezza sul progetto da portare avanti, tra i tanti che si affollano alla mente, trova eco nella successiva lettera del 18 gennaio 1896: «Tornerò a Francavilla *gravido* più che mai: "onustior", e con una gran voglia di lavorare. Vi chiedo consiglio. Ho la materia per una lunga novella, che si svolgerebbe a Firenze e a Pisa. Inoltre ho pronto tutto il materiale e lo schema esatto della *Grazia*. Inoltre, ho già sceneggiato *La Città morta* ed ho tutto il dramma nella mia mente […] Che mi consigliate? Debbo scrivere la novella per la *Revue de Paris*? O debbo mettermi subito alla *Grazia*? O infine debbo affrettare il compimento della *Città morta*? […]».

Non è certo sufficiente l'accenno a Firenze e Pisa, che pure entreranno a più riprese nel percorso ideativo del *Fuoco* (di Pisa si parlerà nelle pagine dell'*Impero del silenzio*, in ricordo forse dell'antico soggiorno consegnato alla lettera del 16 gennaio: «Sono da alcuni giorni a Pisa, che è tutta argentea e primaverile. Passo lunghe ore al sole, sul prato del Duomo, sotto le mura merlate o contro una porta di bronzo mentre i simboli parlano con la mia anima silenziosa […]») per consentire la dissipazione dei dubbi. E del resto, prima e più che dell'argomento, d'Annunzio pare interessarsi, da esperto conoscitore dei gusti del pubblico, della possibile ricezione del suo futuro romanzo: «Penso che – specialmente dopo l'ultima battaglia combattutasi intorno al mio nome – sia per me utilissimo il lanciare un libro che colpisca il *gran pubblico* e possa avere una larga diffusione. In queste settimane – lavorando con lentezza alla *Città morta* – ho anche gettata la trama di questo nuovo romanzo; e il soggetto mi sembra felicemente ardito. È un dramma di passione, che si svolge a Venezia, a Firenze e a Roma. Si compone, nel tempo medesimo, di *osservazione diretta* e di poesia. Immaginate le migliori qualità dei miei tre romanzi della *Rosa* fuse in questo, ma con un'arte più sobria e più acuta» (lettera a Hérelle del 21 marzo 1896).

Si sa bene, dopo la lettera prefativa al *Trionfo della morte* e l'intervista rilasciata all'Ojetti, che cosa si deve intendere per «osservazione diretta» e per «poesia». Se la prima consisterà nel rendere non semplicemente la vita, ma la vita organica, in «equilibrio definito tra ciò che è variabile e ciò che

è stabile», tra segno e simbolo, la seconda dovrà incarnarsi in uno stile rappresentativo dell'Idea, farsi scrittura «plastica e sinfonica, ricca d'immagini e di musiche». Un wagnerismo incline alle suggestioni neoplatoniche e schopenhaueriane di un'Arte che trasfigura «le persone e le cose reintegrate nella pienezza del loro essere». Così, per influenza soprattutto contiana (il *Giorgione* è fonte diretta, nel 1894, per le riflessioni sullo Stile e l'Idea, ma anche significativamente per gli accenni al *Parsifal*, al dramma greco, alla pittura di «fuoco» del colorista veneto) il primo nucleo ideativo del romanzo va prendendo consistenza. Al punto che il titolo stesso definitivo è annunciato nel maggio 1896 su «La Revue de Paris» e ripreso in una lettera a Emilio Treves del 13 maggio: «Mio caro Emilio, sono da alcuni giorni nell'eremo, ed ho riacceso il Fuoco. Omai non mi muoverò più se non quando avrò scritta l'ultima parola. Le Feu è già stato annunziato nella "Revue de Paris". E il manoscritto sarà pronto in agosto, come ti dissi […] La Città Morta sarà pel Novembre prossimo, la Grazia pel gennaio o febbraio 1897, l'Annunciazione – che scriverò di seguito, come un solo romanzo, per la primavera». Le previsioni di vendita, successive alla firma del contratto, sono trionfalistiche: «Il Fuoco giungerà nelle prime settimane alla decima edizione» (lettera all'editore del 23 maggio). Scompare curiosamente, dalle missive immediatamente successive, l'accenno al romanzo veneziano, mentre l'accento è posto sulla trama di romanzo «di passione» ambientato in luoghi diversi: concordano su questa versione, che riprende quella della lettera a Hérelle del 21 marzo, una lettera al Nencioni del 7 giugno da Francavilla a Mare («[…] Scrivo ora un romanzo per la *Revue de Paris*: *Il Fuoco*. Imagina un libro di passione, tutto penetrato da quell'igneo spirito che arde in qualche pagina della mia *Allegoria dell'Autunno*. La scena è a Venezia, a Firenze, a Pisa, a Roma. Darò poi l'ultima mano alla *Città morta*. Mi metterò, subito dopo, alla *Grazia* e all'*Annunciazione*. Spero di poter finire questo terribile lavoro per la primavera ventura, tutto quanto») e un'intervista pubblicata sull'«Illustrazione italiana» il 24 maggio col titolo «Una conversazione con Gabriele D'Annunzio». Si tratta, nel secondo caso, dello stralcio di un lungo colloquio raccontato da Ernest Tissot sulla «Revue Bleue» (e leggibile integralmente nel volume *Les sept Plaies et les sept Beautés de l'Italie contemporaine*, Paris, Perrin, 1900, presente nella Biblioteca del Vittoriale) da cui si apprende: «Etes-vous de ceux qui désirent la suite des *Vierges aux Rocbers*? Il va falloir vous armer de patience; *La Grâce* sera pour le XX ^{e} siècle. En attendant, M. d'Annunzio termine un roman de passion contemporaine, le *Feu*, dans lequel il cherchera à décrire un des plus étranges et des plus subtils conflits d'âmes qui se puissent imaginer. Ce sont de belles heures en perspective. Réjouissons-nous-en. Ces tranches de vie dont la donnée sera plus audacieuse que tout ce qu'il écrivit jusqu'ici auront pour toiles de fond Florence, Pise et Rome». In primo piano la figura di una protagonista, a sconvolgere, seppure solo apparentemente, le precedenti consuetudini: «Cette fois, M. d'Annunzio tentera enfin une étude de femme […] Or, cette femme qu'il fera, j'imagine, passionnée et maladive, sera actrice et artiste naturellement. Des reporters ont prétendu que la Duse devait servir de modèle; il ne faut pas les croire; et pourtant, après tout ce qu'a raconté la chronique

mondaine, en douter sera un enfantillage […] Il est vrai, on peut l'ajouter, que le modèle semble digne du peintre […] Et, pour peu que le livre du poète soit le miroir de cette âme tourmentée et inoubliable, on ne s'avance guère en prédisant que le *Feu* sera le chef-d'oeuvre de M. d'Annunzio» (pp. 71-72 dell'edizione citata).

Ma Venezia ricompare presto, in una scrittura epistolare che è già sostanza metapoetica: basta scorrere la lettera a Hérelle del 17 giugno, inviata dal Grand Hotel della città lagunare, per rinvenire momenti di contemplazione pura («[…] Venezia in questo mese è straordinariamente bella. Tutti gli orti sono in fiore. Ier l'altro, festa di S. Antonio, pel Canal grande, presso Rialto passavano grandi barche cariche di gigli e di ciliegie: i rossi frutti e i candidi fiori! Ho trovato "motivi" meravigliosi […] Vado a fare una visita nell'isola tragica della follia: a San Clemente, di là dalla Giudecca. Vi mando i petali d'un fior di melograno. Ieri, in un orto, gli alberi ne brillavano; e v'erano da per tutto papaveri fiammanti. Da per tutto *Il Fuoco*»). E parallelamente si infittiscono le annotazioni sul taccuino (ben cinque taccuini veneziani, variamente utilizzati nelle pagine del romanzo per la conferenza del Palazzo dei Dogi sullo sfondo della *Gloria* di Tintoretto, per la descrizione di Venezia e per l'episodio relativo all'Arianna di Benedetto Marcello, sono ispirati al soggiorno iniziato l'11 giugno). La febbre di Venezia e la sua liquidità, i due elementi alchemici destinati a mescersi nel crogiolo testuale, sono già presenti con significativa frequenza: «So che *Le Feu*» leggerà l'Hérelle in una lettera ricevuta il 9 luglio «è atteso con una curiosità assai viva […] *Il Fuoco* sarà un libro veramente igneo, in cui ogni pagina pulserà come la tempia di un febricitante. E domani – quando i lettori saranno esausti dalla sensazione troppo acuta – io saprò immergerli in una ecloga fresca e limpida come un ruscello […] Io sono vivo; e la mia sensibilità è così vigile che il più piccolo soffio ha in me una ripercussione profonda […] Mi sento *vivo* e mi sembra che i diritti della *vita* sieno incontestabili e inabolibili». E si sta contemporaneamente ampliando il disegno architettonico di una nuova trilogia, sino al compimento dell'OPERA: «Questo *Fuoco*, che sto scrivendo, è il primo di una terza ed ultima trilogia: *I romanzi dell'Alloro*. Una trilogia di trilogie: *omne trinum…* Gli altri due romanzi sono intitolati: II La Corona III Trionfo della Vita. Quest'ultimo chiude il ciclo definitivamente. E così avrò rappresentato in nove romanzi l'evoluzione intera di uno spirito moderno a cui non è ignota alcuna esperienza della vita e dell'arte» (a Giuseppe Treves, 12 luglio 1896). L'ambizione è grande; ad essa si commisura una altrettanta impellente urgenza di stringere i tempi, per ottenere dal paziente editore anticipi in denaro, imposti da «vera necessità»: la lettera a Emilio del 7 agosto è una dolorosa confessione infarcita di promesse destinate a cadere («Per quel tempo [novembre] non soltanto il manoscritto intero sarà nelle tue mani ma molto probabilmente il volume sarà nelle vetrine dei librai. Fra giorni potrò cominciare a mandarti il manoscritto che già si sta copiando. Conterà di circa 800 cartelle, e la pagina dovrà esser quindi un po' più nutrita di quella

delle Vergini. Lavoro febbrilmente, per finire e per potermi rimettere alla Città morta» – la lettera è riportata dal Guabello).

In luogo del manoscritto, Treves riceverà di lì a poco un elenco di progetti dell'Opera («O maiuscola?» – lettera del 31 agosto) che si affretterà a pubblicare nell'«Illustrazione italiana» del 25 ottobre, in una *Noterella* che di quella lettera manterrà l'enfasi e la vertiginosa ampiezza prospettica: i tre cicli, dall'«abolizione della volontà, all'esaltazione della volontà dalla servitù, all'imperio, dal Trionfo della Morte al Trionfo della Vita» verranno dettagliatamente ripercorsi nel proclama della rivista, da cui si apprende anche che il terzo ciclo, comprendente il *Fuoco*, ha mutato titolo, ispirandosi ora al «Melagrano» e non più all'«Alloro» (e il mutamento si estende al secondo volume della trilogia, che dalla *Corona* si trasforma in *Il Donatore*). Al di là della volontà di sorprendere il lettore, si può forse cogliere, nei faticosi e mutevoli tentativi di dare ordine alla produzione narrativa, un'aspirazione a un'unità e a un rigore ideativo che sempre eluderà il d'Annunzio romanziere. Non a caso, subito dopo, il *Fuoco*, o meglio gli abbozzi fino a quel punto parcamente stesi, verranno interrotti: lo attesta una lettera del 13 ottobre '96 ad Angelo Conti in cui l'incerto bilanciarsi tra *Fuoco* e *Città morta* pare provvisoriamente risolversi in favore di quest'ultima («Da alcune settimane ho interrotto *Il Fuoco* – dove tu vivevi sotto il nome di Daniele Fauro – e ho ripreso il dramma. Forse in questo mese lo terminerò»). Non è del resto interruzione del tutto svantaggiosa, se poi tanta parte della *Città morta* andrà a confluire nel romanzo, come è già lucidamente programmato in quello stesso periodo dal drammaturgo-narratore: «Caro Emilio» scrive infatti al Treves in una lettera non datata, ma posteriore all'11 novembre «il giorno di S. Martino ti telegrafai annunziandoti la fine della Città morta […] Ora sono intento al testo francese. Fra una settimana tutto sarà compiuto, e, senza concedermi un giorno di riposo, mi rimetterò al Fuoco e comincerò a mandarti il manoscritto ai primi di dicembre […] "La Città morta" e "Il Fuoco" ecco uno sforzo cerebrale non troppo lieve, in verità. Vedrai. Il penultimo capitolo del Fuoco ha la descrizione della "prima" della Città morta. Se non avrò il trionfo sul teatro reale, almeno l'avrò e come magnifico! – Nel mio romanzo stesso. È un modo di metter le mani innanzi, non disprezzabile». Eco della fatica è anche in una lettera a Hérelle di quello stesso novembre in cui si accenna all'interesse del De Vogüé per *Le Feu* e si dichiara: «Mi rimetto al *Fuoco*, sebbene mi senta un poco stanco. Vi spedirò la prima parte fra alcuni giorni. Sarà possibile tradurla prima delle feste e portarla – per saggio – al Ganderax? Che accumulazione di lavoro!».

Quella prima parte comprendeva senza dubbio anche l'utilizzo di alcuni motivi dei «12 sonetti cisalpini» inviati all'Hérelle con lettera del 24 dicembre: è noto, e il commento lo documenterà puntualmente, che due di essi troveranno largo impiego nel romanzo. In ogni caso, pare esplicita l'intenzione di concludere la stesura prima del viaggio a Parigi in occasione del debutto della tragedia, quasi che il romanzo potesse costituirne una sorta di esegesi.

Alcuni risultati tangibili, computati sino alla precisione ossessiva, sono documentati da una missiva a Emilio Treves databile gennaio 1897: «Mio caro Emilio, ti mando le prime 217 cartelle,

ricopiate, del Fuoco. La copia non è esemplare di chiarezza; ma basterà che tu avverta il Proto di stare attento agli “e” che son tutti senz’occhio e gli “n” che si confondono con gli “u”. Ho riveduto e corretto di mia mano. Manderò via via il resto. Sarebbe bene intanto cominciare la composizione, affinché il volume possa esser pronto in marzo. È quella la stagione migliore per la pubblicazione d’un libro – mi sembra; la quale, nel mio caso, coinciderà con la rappresentazione della Ville morte. Il manoscritto si comporrà di 800 o 900 cartelle – non meno di 800, non più di 900. Regolati per la pagina tipografica, volendo raggiungere le 500 solite. Correggerò le bozze, naturalmente, due volte, se non tre […]». Un romanzo, se ne deduce, di dimensioni medie, che i calcoli minuziosi di una successiva lettera dei primi del 1897 si incaricano di precisare ulteriormente: «Mio caro Emilio, bisognerebbe che la pagina fosse di 26 righe. Il manoscritto giungerà alle 800 cartelle, credo. Inoltre bisogna calcolare che le mie cartelle sono più dense di quelle del copista. Infatti le 217 cartelle del copista rappresentano 195 mie. Ammettendo dunque che le cartelle sieno 900 (le mie sono di 15 righe), abbiamo 900 × 15 = 13500 righe – 13500 : 26 = 520 circa. Ammettendo che le cartelle sieno 900, abbiamo circa 460 pagine. In entrambi i casi, il volume non si allontanerà troppo dalla misura richiesta per le cinque lire solite […]». E fogli rigati per 15 righe presenta infatti la copia cianografica conservata al Vittoriale, ove le 195 cartelle ricordate da d’Annunzio e corrispondenti alle 217 del copista trattano gli episodi iniziali del romanzo, sino a comprendere il discorso di Stelio: a ragione il Ciani può dunque ipotizzare, per questa parte, una datazione compresa tra il 14 luglio e il 20 dicembre 1896. Permangono tuttavia incertezze, problemi non risolti: non compare l’accenno al wagneriano Teatro di Festa, come nella redazione definitiva (Francesco de Lizo, a p. 87 della cianografica, si limita a ricordare «L’uomo che spirò in Palazzo Vendramin»), quasi che ancora l’autore non fosse orientato a introdurre Wagner, e la polemica che lo accompagna, tra le strutture portanti del romanzo. E del resto lo stesso nome del protagonista sostituisce ogni volta altro nome cassato illeggibile, mentre la stessa sorte è riservata all’identità di altri personaggi, come l’edizione critica in corso di elaborazione potrà dettagliatamente illustrare. Un’analisi attenta della cianografica consente inoltre di ipotizzare, col Ciani, che le pagine relative all’esecuzione dell’Arianna di Marcello seguano immediatamente nel tempo (febbraio-settembre ’97 le possibili date di composizione): identico il formato della pagina (24 × 18,5, sostituito più tardi da 25 × 18), che accoglie la testimonianza dell’interesse dannunziano per la musica del 600-700, documentato contemporaneamente dalle carte 1636-7 e 1663-6 dell’APV indagate capillarmente dal Ciani e da Marilena Raggi.

Ma non sono sufficienti, talvolta, gli esorcismi numerici per dare vigore a una vacillante tensione ideativa: il *Fuoco*, per tutto il ’97, resta interrotto, nonostante sia poi destinato ad arricchirsi degli spunti affidati, in quei mesi, ai taccuini (si pensa alle note sulla campagna romana, sul mare di Anzio, punteggiate di riferimenti a Stelio e Lorenza Arvale – Mortella nelle pagine ultime del taccuino romano). Notizia ufficiale dell’interruzione si ricava da una lettera a Hérelle dell’aprile: «Non so più

nulla di nulla. Completo oblio. *Il Fuoco* è rimasto interrotto; ma si è arricchito, poiché non mai il mio spirito è fecondo come in questi periodi di riposo e di apparente torpore». Si sa di certo che quel torpore è interrotto, sino alla metà del giugno 1897, dalla stesura del *Sogno d'un mattino di primavera*, e che le riflessioni sul linguaggio e i modi della rappresentazione teatrale, cui non rimasero naturalmente estranee la Duse e la Gordigiani, dovettero costituire un potente incentivo in vista delle future riflessioni sulla tragedia greca e il *Wort-Ton-Drama* wagneriano. Molto il d'Annunzio doveva ancora apprendere sul compositore tedesco per colmare i vuoti di una preparazione a dir poco – sentenzierebbe Romain Rolland – superficiale e lacunosa. È bene, anzi, lasciargli la parola: dopo l'incontro romano con d'Annunzio del maggio '97 l'illustre musicologo francese ricava l'impressione di una cultura «meno solida e meno personale» di quanto lascino intendere gli scritti. E c'è di più. Secondo l'attenta ricostruzione dell'incontro consentita dal Tosi (*D'Annunzio visto da Romain Rolland*, «Il Ponte», III-IV, 1963, p. 347), Wagner risulterebbe «grossolano e noioso» all'ideatore dello Stelio «imaginifico», interessato semmai alla «musica antica: l'*Arianna* di Marcello, le piccole composizioni di Michelangelo Rossi». Quanto al *Fuoco*, la trama di cui il Rolland viene messo a parte si limita alle vicende di «un'attrice veneziana che si sente invecchiare e che soffre nel suo orgoglio e nel suo amore». Sta di fatto che dopo quell'incontro d'Annunzio consegna al taccuino una bibliografia di undici testi musicali, con l'intenzione, si direbbe, di una più approfondita documentazione (cfr. AT 6, luglio 1897, 61-62).

E riprendono le promesse a Hérelle: «Ho attraversato un periodo di tempeste […] Ora sono più calmo e più sicuro. Credo che partirò per Venezia fra due o tre giorni, e di là tornerò a Francavilla o cercherò qualche altro *retiro* per lavorare in pace […] Vi spedirò domani alcune pagine del *Fuoco*, che il copista mi ha portato oggi. Bisognerà continuare la traduzione con diligenza. Il Ganderax conta assolutamente di pubblicarlo il 1° di ottobre. Volentieri ne vedrò qualche saggio. Questa prosa mi sembra più difficile d'ogni altra e le difficoltà crescono sino alla fine» (6 luglio 1897). Si parla comunque già di bozze in una lettera a Emilio Treves del 30 luglio: «Ti prego di mandarmi di nuovo le bozze del *Fuoco* – complete […] Domani o lunedì spedirò altre cartelle». Delle bozze non resta traccia al Vittoriale. E del resto la tipografia dei Treves era destinata, da quel momento, a una lunga inoperosità per quanto attiene la stampa del *Fuoco*: gli ultimi mesi del '97 assistono piuttosto all'impegno del d'Annunzio drammaturgo (il *Sogno d'un tramonto d'autunno*, la *Gioconda*) che progetta l'edificazione del teatro d'Albano, si impegna in politica, segue la Duse nella *tournée* italiana e fissa spunti di varia natura sui taccuini (da cenni al Principe Hoditz, alla bella Nineta, a Murano, alla descrizione di quartieri e palazzi di Venezia, alla gita alle ville del Brenta… E compare, per la prima volta tra queste carte, un riferimento a Perdita).

Il trasferimento alla Capponcina nel marzo 1898, dopo la rappresentazione parigina della *Ville Morte*, pare aprire un periodo di nuova operosità: la lettera a Hérelle del 5 aprile annuncia il proposito ferreo di non lasciare quella dimora sino a lavoro compiuto («Non mi moverò di qui se non

quando avrò scritta l'ultima parola del "Fuoco"); quella a Emilio Treves del 2 marzo ribadisce: «Lavorerò in una villa solitaria di Settignano, nel luogo stesso ove si svolge la parte più importante del mio romanzo. Per il 1° maggio il libro sarà compiuto. Ricomincio il lavoro con propositi fierissimi». Le difficoltà sono tuttavia in agguato, se costringono di lì a poco lo strenuo artefice ad ammettere: «M'è stato assai duro il riprendere questa fiera opera. Ma finalmente il mio spirito è rientrato nel primitivo calore, e mi sembra che da questo libro quanti mi amano debbano ricevere una grande gioia. Manderò fra alcuni giorni le bozze con le modificazioni definitive; e manderò le cartelle quando saranno passate per le mani del copista» (lettera a Emilio Treves del 30 aprile 1898).

Le modificazioni, a quanto è dato ipotizzare, riguardano non soltanto alcuni nomi, divenuti nel frattempo definitivi (è il caso di *Donatella*, che dal marzo-aprile 1898 soppianta *Lorenza*), ma si estendono a significativi ripensamenti della trama, specie per quanto si riferisce alle vicende wagneriane. L'uomo Wagner, intanto, e il suo ultimo soggiorno veneziano, conclusosi con la morte nel febbraio 1883: per lui d'Annunzio retrodata al 1882-3 l'azione narrativa, come è confermato implicitamente da una annotazione nella carta 16081, lemma 1148f, importante perché contiene uno schema tematico del *Fuoco* (la carta è certo posteriore al '97); e il Wagner musicista, che i concerti bolognesi dell'aprile-maggio '98 contribuiscono a rendere meno ostico e lontano allo spettatore d'Annunzio, impegnato simultaneamente a documentarsi, col probabile aiuto di Carlo Placci, sulla figura e l'opera del compositore tedesco (le carte manoscritte si infittiscono di annotazioni, dal Wagner del *Giudaismo nella musica*, Bocca 1897, al Chamberlain di *La vie et l'oeuvre de R. Wagner* del '96, al Rolland dell'*Histoire de l'Opéra en Europe*, Paris 1895, mentre i taccuini accolgono nel maggio e nel novembre '98 disparate informazioni musicali).

L'esito dell'intenso travaglio è, a detta dell'autore, sorprendente: «Io lavoro.» comunica a Hérelle il 22 luglio '98. «Vi serbo una sorpresa. Volete il testo *definitivo* della prima parte del *Fuoco*, nelle prove di stampa? V'è nelle prime duecento pagine qualche modificazione.» Ma la solidità dell'impianto architettonico resta fragile, se il dittico (*Epifania del fuoco*, *Impero del silenzio*) non pare neppure tratteggiarsi sotto quella generica partizione. Per ora prevalgono i rimaneggiamenti, che sembrano davvero radicali: «Il Fuoco sarà terminato fra alcune settimane. Se dovessi dirti tutte le ragioni del ritardo, mi converrebbe scrivere un volume: un romanzo su un romanzo. […] Ho dovuto mettere le mani in una materia ancora bollente e mi sono scottate le dita. La Grazia è scritta per circa due terzi. Tu pubblicherai dunque prima il *Sogno* (ma quando?); poi la *Gioconda*; poi *Il Fuoco*; poi *La Grazia*; e, nel frattempo, gli altri due *Sogni* e forse *La tragedia della Folla*. Non ti lamentare e non dubitare, uomo di poca fede! La forza contenuta erompe con più violenza e più copia. Io non deluderò le aspettazioni. Chiedo tre mila lire di anticipazione, perché questa somma mi è necessaria per terminare in pace *Il Fuoco*» (lettera a Pepi Treves datata Settignano, 20 ottobre 1898).

I taccuini, al solito, compensano la reticenza delle lettere: alla data 17 ottobre è così consentito apprendere che la trama del dramma di passione attende nuovi sviluppi: «Egli pensa le più belle e più

possenti cose naturali, e dice in sé le parole più fresche (imaginando di errare a fianco dell'altra in mezzo alle campagne felici) – mentre tiene stretta nella sua mano la mano della donna "disperata e nomade" – (sviluppare)». E lo sviluppo si orienta nella direzione della gelosia della protagonista: «Vuoi, vuoi tu che te la chiami? La vuoi tu qui? Le offerte della Vergine si rinnovano in più luoghi; dovunque ella lo sente inappagato e veementemente teso verso la felicità» (taccuino del 6 novembre '98).

Una sorpresa, questa volta editoriale, è invece riservata in quegli stessi giorni ai Treves, che vedono pubblicati sul «Marzocco» rispettivamente del 18 settembre e del 30 ottobre due *Frammenti* del romanzo intitolati rispettivamente *Il mito del Melograno* e *La lamentazione di Arianna*. La protesta è immediata e accesa al punto da consigliare a d'Annunzio una risposta tutt'altro che dimessa, pugnace anzi, e appassionata: «Caro Pepi, tu sei molto bravo e io ti amo teneramente, ma qualche volta sei un po' noioso, e quasi petulante (!!!). Un *casus belli* perché ho dato a stampare a un giornale amico un piccolo brano di un volume di 500 pagine! Tra le altre cose, pregai quegli amici di non citare *Il Fuoco*, appunto per non cominciare troppo presto la *réclame* libraria. Tu non sei mai contento. Non avrei potuto dunque serbarmi il diritto di pubblicare quel romanzo in una rivista o in un giornale? E allora? Non perdo alcune migliaia di lire, rinunziando? Mi sia dunque permesso di fare un piccolo grazioso dono a un gruppo di devoti, che servono l'opera mia. Scrivimi che hai torto; e non se ne parli più». La lettera accenna ad altri lavori, alcuni dei quali accolti nell'elenco che l'«Illustrazione italiana» pubblica nel numero del 23 ottobre, fondamentale perché vi compare, insieme con numerosissimi titoli, la voce *Laudi del Cielo del Mare, della Terra e degli Eroi*. Il «fiume di poesia» travolgerà con sé, nei mesi seguenti, gli sforzi sempre più gravosi che il compimento del *Fuoco* comporta, e il romanzo, se si dà credito ai documenti epistolari e alle notizie di cronaca, non potrà che giacere incompiuto. Anche perché, di lì a poco, d'Annunzio raggiungerà in Egitto la Duse (gennaio-marzo 1899), sarà occupato dall'edizione della *Gioconda*, recensita dal Conti sul «Marzocco» il 22 gennaio, e dalla sua rappresentazione, e da altri impegni editoriali annunciati a Hérelle nella lettera del 21 giugno: la traduzione della *Gloria* e la prefazione alla *Beata riva* del Conti, ormai in uscita presso i Treves. Alle «distrazioni» determinate dal nuovo interesse per la poesia si aggiungono scrupoli umani, per la certezza che quel romanzo farà soffrire persone «sinceramente» amate: l'accenno è ripreso in una lettera a Pepi Treves da Marina di Pisa, 7 luglio '99: «Ma bisognerà purtroppo che mi rimetta alla mola della prosa, e per un'opera che partorirà tante pene». Si sfiora così l'*impasse* definitiva, tra le remore sentimentali, le complicazioni ideologiche, l'urgenza di un impeto creativo ormai diversamente orientato: la fondamentale lettera a Pepi partita da Settignano il 7 agosto '99 riunisce in sintesi le ragioni di una crisi: «[…] Tornato a Settignano, presi il coraggio a due mani e affrontai di nuovo *Il Fuoco*. Per le ragioni che ti accennai (e alle quali tu non puoi, ripeto, dare il giusto valore), non mi è possibile pubblicare questo romanzo nella forma primitiva. Alcune modificazioni sono necessarie; e in parte è necessario un completo

rimaneggiamento. La difficoltà *artistica* di queste modificazioni e di questo rimaneggiamento è tanta, che, al primo sforzo, mi sono scoraggiato. Ora ho più fede nella riuscita, e lavoro senza interruzione. Certo preferirei di comporre un romanzo nuovo, e ti confesso che, nello scoramento, pensai di riprendere *La Grazia* e di lasciar coperto *Il Fuoco* ancora per qualche tempo […] Se fossi con te, ti parlerei a lungo di questa sciagurata avventura del *Fuoco*, e tu, certo, comprenderesti e mi saresti indulgente. Ma rinunzio a scrivertene […]».

Se per la revisione delle pagine wagneriane determinante pare essere stata la lettura attualissima degli studi del Lichtenberger, fonte prima di ispirazione per i nuovi episodi del *Fuoco* ispirati alla conversazione sul musicista tedesco presso l'ospite Lady Myrta, non è dato ovviamente penetrare con altrettanta possibilità di documentazione tra le pieghe del turbamento intimo dello scrittore. È certo, in ogni caso, che pure tra molte difficoltà gli ultimi mesi del '99 assistono a una ripresa della stesura: lo attesta lo stesso Rolland che annota nel *Journal intime*, alla data martedì 5 settembre, un incontro col poeta a Vienna: «*Il Fuoco* è quasi finito, sta lavorando alle Laudi; pensa già alla *Figlia di Iorio*, alla *Francesca da Rimini*, e alla continuazione delle *Vergini*». E lo dichiara esplicitamente l'autore in una lettera a Pepi del 28: «Un solo fatto *vale*, ed è questo: io lavoro. Il resto non mi riguarda. Ho mandato altro manoscritto al Brunetti; seguiterò a mandarne. Ma credo che l'*intero* manoscritto non sarà pronto prima del 15 di novembre […]», che attenua in parte le infuocate dichiarazioni di una precedente missiva del 13 allo stesso destinatario: «Ti pregai di accorarmi una dilazione e di aspettare la pubblicazione del *Fuoco* nella *Revue de Paris*, dal cui provento avrei tratto le tremila lire che occorrono per ritirare l'effetto [i Treves, stanchi di attendere, avevano appena inviato al poeta un formale «atto di protesta»]. Ho dovuto rifare quasi da cima a fondo il *Fuoco*, con uno sforzo improbo; e soltanto per mantenere i miei impegni verso di te, perché era preferibile rinunziare a quell'opera e intraprenderne un'altra. Iersera inviai le nuove bozze, e il copista lavora per il resto; e io mi levo all'alba per rimettermi all'atroce fatica, se bene la mia salute ne sia compromessa». Sono affermazioni sincere, che i taccuini confermano puntualmente: basti l'accenno al taccuino XXXII datato 13 novembre, che consente, con l'indicazione del testo «*Les Courses de Lévriers* par A. de Sauvenière – Editeur Rothschild 13, rue de Saints Pères – Paris – 1899», di collocare con precisione la stesura dell'incontro presso Lady Myrta e delle pagine sui levrieri, di cui quel testo è fonte diretta (e già il taccuino precedente del 12 ottobre 1899, oltre a descrivere la camera di Wagner a Venezia, annotava: «Lady Myrta porta all'orlo della veste un fiore, un mazzolino appuntato con uno spillo»). Né l'urgenza di concludere inficia lo scrupolo di documentazione: un esperto di dialetto veneziano, il Frodoletto, riceve nell'ottobre una richiesta di traduzione del dialogo fra Stelio e il Gondoliere, che effettua con rigore (se ne vedano in nota i risultati). È questo, si sa bene, per d'Annunzio, uno fra i modi per «capolavorare» (dalla lettera a Emilio del 10 novembre: «Da troppo tempo non sentivo crepitare la tua ironia salina e salace. Ti manderò quello che chiedi, in *dono*, se avrai la pazienza per la lentezza del *Fuoco* (necessaria a capolavorare) e se indurrai a pazienza il minaccioso Pepi»).

Il progetto permane grandioso, ed esita a ridimensionarsi, se ancora il 18 dicembre ’99 si legge in una lettera a Hérelle: «in questo periodo di silenzio ho molto lavorato. Vi mando altre duecento pagine del *Fuoco*, nelle prove di stampa. Occorreranno altre cento pagine circa per finire la *seconda parte*. Sono già in tipografia, e le avrete fra alcuni giorni. Come vedete, il mio libro sarà di grande misura e abbraccerà quasi tutta la bellezza della terra italiana e quasi tutti gli elementi della sua civiltà. In questo senso, il mio libro può chiamarsi nazionale. Nelle restanti pagine della *seconda parte* troverete, oltre una scena nel labirinto della Villa Pisani, una visione di Murano, di San Francesco in Deserto, di Ferrara, e la morte e i funerali di Riccardo Wagner. Nella terza parte – *La vita della pietra* – troverete una visione del Teatro sul Gianicolo, l’avvicinamento di Stelio Effrena a Donatella, gli episodii del padre demente, la sintesi della scultura toscana, la morte tragica del grande scultore nelle montagne di Carrara sotto lo scoppio di una mina gigantesca. Ah, se conosceste quel paese di Garfagnana! Poche cose al mondo sono più belle dell’Alpi marmifere e del mare che esse guardano. Un giorno andremo là insieme, e resterete attonito e inebriato. Nella *quarta parte* troverete ancora Venezia *d’estate*, una terribile lotta di passioni nella silenziosa fiamma, poi l’Umbria, la spiaggia adriatica. Nella *quinta parte*, Roma, la rappresentazione nel Teatro d’Apollo, la Vittoria, la catastrofe del drama che si svolge fra le tre anime, il mare neroniano di Anzio, la Campagna romana, Astura e la sua selva dantesca. Il libro sarà di 800 e più pagine. L’edizione italiana comparirà probabilmente in due volumi». La novità di questa lettera, e delle informazioni che fornisce, riguarda sostanzialmente la seconda parte, diversa nella struttura e sequenza dallo schema approntato nella carta 16081, lemma 1148f dell’APV, seguito ancora, invece, per i contenuti delle tre ultime parti.

Il momento ideativo è comunque fecondo: e non c’è da stupirsi se *Il Fuoco* e *Alcyone* si pongono qui a interagire, scambiando temi e materiale mitopoetico (le Alpi apuane, la pineta di Astura…) al punto da sovrapporre o identificare i propri percorsi. L’entusiastico affresco del «romanzo a venire» non troverà però nell’artefice respiro sufficiente, e verrà presto ritagliato, anche se il 25 gennaio 1900 in una lettera a Emilio già precisa circa la macrostruttura del *Fuoco* (Epifania del Fuoco – Impero del Silenzio) si legge ancora: «Dunque *Il Fuoco* sarà terminato fra dieci giorni. Bisogna che arrivi alla millesima cartella, e sono oggi alla 350ª. Ecco le notizie definitive. Il *Fuoco* è la prima di una trilogia che s’intitola al Melagrano. La seconda parte escirà – spero – verso il maggio e si chiamerà la Vittoria. La terza si chiamerà Il trionfo della Vita e chiuderà le tre trilogie trionfalmente […] ho bisogno di sviluppare gli ultimi capitoli del Fuoco e penso che il volume non potrà essere messo in vendita prima del 15 febbraio […] Come intensità di rappresentazione e come sforzo di sintesi, credo il Fuoco superiore ad ogni altro mio libro. E il contrasto fra la prima e la seconda parte, tra l’Epifania del Fuoco e l’Impero del Silenzio, mi sembra felice. Sono curioso della tua impressione schietta. Le ultime cinquanta pagine saranno d’una forza tragica, straziante, nel silenzio di Ferrara […]».

Scomparse dal piano dell’opera le rimanenti tre parti (distribuite, a quanto è dato ipotizzare, nei due romanzi futuri mai portati a compimento – La Vittoria e Il Trionfo della Vita) si è ormai a un

passo dalla conclusione della lunga, estenuante vicenda: il *Fuoco* è definitivamente licenziato, mentre l'attenzione si sposta verso il piano di strutturazione organica delle tre trilogie, illustrate parallelamente in una lettera a Hérelle del 22 gennaio 1900 e in una a Vincenzo Morello databile gennaio-febbraio. La prima annuncia: «Ecco intanto le notizie definitive sul *Fuoco*; come i *Romanzi del Giglio*, i *Romanzi del Melagrano* saranno occupati tutt'e tre *dai medesimi personaggi*, ossia saranno tre parti di una medesima narrazione; e si chiameranno: *Il Fuoco*, *La Vittoria*, *Trionfo della Vita*. *Il Fuoco* comparirà in Italia il 19 di febbraio in un volume […] Benché *La Vittoria* e *Trionfo della Vita* ne sieno la continuazione, *Il Fuoco* può anche esser dato ai lettori solo, perché mi sembra che abbia un interesse notevole anche come rappresentazione di un dramma interiore». La «Revue de Paris», intanto, dovrebbe procedere con la pubblicazione dei due romanzi successivi, che l'autore passa così a illustrare: «Voi conoscete oramai il soggetto generale della *Vittoria*, ma sarete molto contento quando vi parlerò dello sviluppo veramente *eroico* che esso avrà nel *Trionfo della Vita*, suprema sintesi delle tre trilogie. Così l'armonia monumentale di questa serie di nove romanzi non sarà turbata; e un concetto oscuro, come un istinto, è divenuto a un tratto luminosissimo e si è mirabilmente integrato». La revisione ha dunque, almeno agli occhi dell'autore, prodotto i suoi frutti, che l'Hérelle parrebbe apprezzare, secondo la testimonianza di d'Annunzio: «Sono molto felice che la seconda parte vi sembri bella e che la prima vi appaia ora nella sua vera luce. Credo che gli ultimi capitoli vi piaceranno anche di più». La lettera al Morello si incarica di precisare le affermazioni talora implicite della missiva a Hérelle, sino ad apparire un manifesto delle teorie estetiche dannunziane, una vera dichiarazione di poetica che congiunge idealmente i romanzi del Giglio (*Le vergini delle rocce*) ove già si delinea, con «l'apparizione della volontà», la simultanea «apparizione della potenza», con i romanzi del Melagrano. Il *Fuoco*, che li inaugura, è già pienamente rappresentativo del nuovo sviluppo, che solo l'improbabile raggiungimento di una assoluta e astratta totalità, conseguita con Nietzsche oltre il limite schopenhaueriano, potrà appagare: «Già nel Fuoco vedrai le linee fondamentali della dottrina suprema. Anche il mio eroe può essere salvato, perché "si sforza" in una costante aspirazione. La necessità e la santità *dello sforzo*, in cui egli crede, lo fanno così nobile. E nota che anche qui, secondo la grande tradizione dantesca, una donna accompagna e conduce l'anima loro verso la vita eroica: e non la pura Beatrice, ma la creatura che ha vissuto tutta la vita "nomade e disperata" piena d'una sapienza terribile e d'una dolcezza infinita. Il *Trionfo della Vita* avverrà per mezzo del dolore divenuto *attivo*, divenuto uno strumento di conquista. L'eroe attingerà la sua perfezione sotto i più violenti soffi della tempesta; il *Trionfo della Vita* sarà il mio libro più tragico, ma sarà un libro *affermativo* (intendi bene) e non *negativo*». Di vittoria in trionfo, dunque, verso l'apoteosi: «Così nei nove romanzi io avrò dato il compendio delle ansietà e delle aspirazioni umane in questo tempo, avrò manifestata una visione totale del mio universo».

«Splendida accumulazione di materiale.» Non si può che concordare con Henry James, stando alla lunga e faticosa vicenda compositiva che si è sino a qui tratteggiata nelle linee essenziali. E già nel 1901 un altro illustre recensore, Fernand Gregh, intervenendo sulla «Revue bleue», aveva colto i limiti e la contraddittoria bellezza del romanzo: «Il est peut-être temps encore d'analyser le roman, et étudier en ellemême cette oeuvre imparfaite et monotone, trop abondante et trop anxieuse, surchargée comme un manteau barbare, et pourtant pleine de beautés incomparables». Un libro «disposé», insomma, non «composé», né romanzo né poema, quasi «fragment de Mémoires écrits par un grand poète» (la recensione si legge anche in *La fenêtre ouverte*, Paris, Charpentier, 1901). Proprio come pensava il Capuana, meno disposto, tuttavia, a giustificare gli esiti di quella «mensonge pour la beauté»: «Romanzo? Poema lirico? Forse l'uno e l'altro. E forse sta qui il suo difetto; specialmente quando il paesaggio opprime la figura umana, quando la foga di voler descrivere, di voler colorire – assai, immensamente più moderata che non le precedenti opere del D'Annunzio – prende la mano al narratore e lo trascina più in là di dove avrebbe dovuto arrestarsi» (*Il Fuoco di Gabriele D'Annunzio*, in «Rivista d'Italia», 15 marzo 1900). Una visione, insomma, «uniquement littéraire, imaginée et rèvée», che più tardi costringerà anche il Marinetti di *Les dieux s'en vont, D'Annunzio reste* (suo, appunto, il rilievo citato), a prendere posizione.

Proprio il *Fuoco*, del resto, per l'esemplare trafila cronologica, le sovrapposizioni tematiche, gli accostamenti di frammenti narrativi che si vorrebbe definire strutturalmente paratattici, si presta a dimostrare come per d'Annunzio il rapporto romanzo-poeta sia inscindibile, per lo meno a partire dalle *Vergini delle rocce* se non già dal *Trionfo della morte*. In effetti quella che il Conti definiva la realizzazione artistica «sintesi di tutta la vita e di tutta l'opera di Gabriele d'Annunzio» («L'illustrazione italiana», 11 marzo 1900) esprimeva soprattutto, a livello strutturale oltre che tematico, un radicalizzarsi di tendenze già sperimentate, comprese tra la cifra estetizzante del *Piacere* e le prove di ispessimento drammatico del poeta-drammaturgo o di scioglimento ritmico già proiettato verso la levità metamorfica della stagione alcyonica. Lirica e racconto, teatro e oratoria celebrativa, con la consapevolezza, avvertita innanzitutto dell'autore, che «tout se tient» nel labirintico edificio di un'arte intemporale: da qui la particolare frequenza delle autocitazioni, non taciute ma additate con compiaciuta precisione, virgolettate spesso, ad evitare approssimazioni. Marinetti, anche in questo caso, aveva visto giusto: «il sait trop qu'une griserie dérive de la lecture de ses oeuvres, et il nous raconte l'ivresse d'avoir composé l'*Allegorie de l'Automne*, *La Ville Morte*, etc…» (e *Canto novo*, e l'*Isottèo*, e il *Poema paradisiaco*, e *Le vergini delle rocce*, e certe *Laudi*…, aggiungiamo a integrazione, rinviando per i riscontri testuali alle note). La virtualità combinatoria dell'«artefice sommo» è, si sa bene, inarrivabile: nel *Fuoco* si trova a convivere con le dissertazioni teoriche sulle arti, con la polemica che contrappone la musica mediterranea alla musica germanica e wagneriana. Ma occorre distinguere, allora, tra i livelli di superficie dell'organizzazione testuale, capaci di dilatarsi ad accogliere, lo si è visto nelle pagine che precedono, le acquisizioni ideologiche

dell'ultima ora, l'attualità orecchiata, il dettaglio cronachistico, e la trama di un tessuto connettivo percorso da stabili isotopie, che interessano l'orizzonte visivo e acustico dell'*imagerie* dannunziana. Gli episodi staccati che tessono l'ordito narrativo si sostengono, insomma, su una circolarità di aree metaforiche (la liquidità, la pietrificazione, la luce, il suono, il silenzio…) che davvero approdano a una possibile poematicità, a quel rapporto sinfonico che già la prefazione del *Trionfo della morte*, così attentamente decifrata dal Tosi nelle sue referenze culturali, lasciava largamente intravedere (cfr. *D'Annunzio e* «*Il romanzo futuro*». *La prefazione del* «*Trionfo*» *e le sue fonti francesi*, in QV, 29, settembre-ottobre 1981).

Occorre procedere con ordine, ed entrare discretamente nell'officina dannunziana, così fertile nei cinque anni di ideazione del *Fuoco*. Se muoviamo dall'appunto di James (la «visione artistica assoluta» espressa dal romanzo) sappiamo di collegarci a un campo percettivo, quello della vista e della visione, della visività, determinante nell'ispirazione del poeta che già il Gargiulo definiva essenzialmente un «visivo». Nel *Fuoco* l'immagine sostiene davvero un ruolo centrale, come subito avvertiva nella sua recensione il Conti: «L'imagine, nello spirito di Stelio, non s'aggiunge al pensiero per arricchirlo, ma nasce in forma di pensiero e lo sostituisce quasi sempre […] Stelio ha diritto ad essere chiamato l'*animatore* e l'*imaginifico*». La parola, nel *Fuoco*, non assorbe solo in sé, simbolicamente, l'anima delle cose (il «mistero» di Venezia, città di pietra e di acqua), ma vuole farsi pittura, o consentire la trasposizione del colore e della linea in sillaba, in sostanza mitopoetica. Tintoretto, Veronese, il Giorgione, i coloristi veneti, non costituiscono solo lo sfondo ornamentale su cui si esercita l'ansia superomistica di Stelio: sono condizione stessa della parola, tramite indispensabile per «tradurre» il reale, sino alla trasfigurazione. Stelio aspira a essere un «pittore che scrive» per una ragione duplice: per tentare, intanto, alla maniera di Ruskin, di rivelare, da vero «scriba della visione», i misteri della natura, il sublime celato nelle forme, sino al mito e all'archetipo (così va interpretata la chiosa che *Gabriele* riserva nella *Beata riva* a Venezia e ai suoi pittori: «A me […] l'idea di Venezia, assai più che nell'aspetto esterno della città d'acqua e di pietra, si manifesta nelle visioni dei pittori veneziani. Sono essi che, concentrando sulle loro tele tutte le note essenziali del meraviglioso spettacolo d'oro e di fuoco, di pietra e d'acqua, raccontano in quale atmosfera mitica viva la città unica, simile a una Atlantide favolosa, sono essi i veri creatori del mito e i veri rivelatori dell'idea di Venezia. Le creature ideali ch'essi crearono e che il silenzio della città custodisce, vivono in tutto il passato e in tutto l'avvenire» – p. 63). Ma ancor più, poi, per ricavare da quella simbiosi mirabile la propria mitopoiesi, il carattere di una investitura resa tramite l'iconismo del segno verbale: il colorismo dei maestri veneti, la forza straniante della luminosità delle loro tele, gli effetti cromatici, esaltano insomma le potenzialità dell'Imaginifico, il suo sogno di un vivere inimitabile. La dimensione mitologica dei quadri del Tintoretto, del Veronese, del Giorgione si converte quindi nel simulacro, o nell'allucinazione, di un trionfo di vita che si celebra sulla percezione della fine.

Le fonti, precise e in questo caso relativamente circoscritte, permettono di ricostruire il percorso intellettuale che presiede all'ideazione del «roman vénétien», motivando il prevalente interesse per la pittura dello Stelio conferenziere nell'*Epifania del Fuoco*. Si va dal Taine del *Voyage en Italie*, scorciato o enfatizzato a seconda dell'ispirazione (il Tosi conduce una capillare analisi comparata dei testi in *D'Annunzio, Taine et Paul de Saint-Victor*, «Studi Francesi», 34, 1968), al Molmenti delle documentatissime pagine veneziane (le note ne accolgono un ricco campionario, dalla *Storia di Venezia nella vita privata* alla *Dogaressa di Venezia*). E ancora al Barrès, al centro non solo della tematica superomistica di Stelio con il *Culte de moi* (il riferimento riguarda qui in particolare modo *Un homme libre*) ma anche, per quel che attiene il tema dell'immagine, oggetto di una polemica dannunziana contro il gusto, molto francese, neoromantico e finesecolare, di collegare il sortilegio di Venezia al fascino della decomposizione, della malattia, della morte. Basta scorrere le pagine veneziane di *Un homme libre*, o ancor più *Amori et dolori sacrum*, *La Mort de Venise*: «une ville toujours pareille sur une eau prisionnière»… «tristesse voluptueuse dont Venise éternellement se pàme»…: e tuttavia non va dimenticato che quella «fièvre» produce, in conclusione dell'*Examen des trots romans idéologiques*, «clairvoyance» e «jouissance»: «C'est à Venise que j'ai décidé toute ma vie […] Sur cette rive lumineuse, je crois m'être fait une idée assez exacte de ces délires lucides que les anciens éprouvaient au bord de certains étangs».

Ma ci sono voci che esercitano un fascino più segreto, coinvolgendo l'intero orizzonte percettivo e intellettuale dell'ideatore dell'*Allegoria dell'Autunno*, riproposta integralmente da Stelio nel suo discorso a Palazzo Ducale. È bene lasciare subito spazio a Walter Pater, che nel saggio sulla *Scuola di Giorgione* (in *Rinascimento. Studi d'arte e di poesia*) si dichiara affascinato dai maestri coloristi veneti, la cui produzione, intrisa di «essenziale qualità» pittorica, dà godimento al senso «in maniera così immediata come potrebbe un frammento di vetro veneziano». Quanto l'estetismo del Pater sia determinante già per l'ideatore delle *Vergini delle rocce* si è dimostrato, con precisi riscontri in *Rom*. II, nella prefazione a quel romanzo; ma anche per il *Fuoco* non è certo acquisizione marginale la lettura di passi che esaltano il «fascino sensitivo» della pittura che reca con sé, nel turbamento di luce e ombra, la scoperta delle vibrazioni atmosferiche, dello scorrere del tempo, dell'attrazione del caduco: «[…] è il colorismo – quel tessuto di luce tramato come di fili d'oro appena percettibili traverso le vesti la carne l'atmosfera della *Bella* di Tiziano, ch'effonde una nuova deliziosa qualità fisica nel tutto. Questo disegno dunque (l'arabesco tracciato nell'aria dalle volanti figure del Tintoretto o dagli sfondi arborati di Tiziano), questo colorismo (le magiche condizioni di luce e di tinte nell'atmosfera della *Bella* di Tiziano […]) queste essenziali qualità pittoriche, debbono innanzitutto dar godimento al senso […]». Così, se Giorgione diventa per Stelio il rappresentante dei «dionysiaques» e «prométhéens» interpreti del secolo d'oro di Venezia (stando alla lettura di Tosi) egli è insieme l'inquieto protagonista dell'«alto enigma umano», secondo l'immagine che il Conti del saggio su *Giorgione* consegna all'autore del *Fuoco* (estensore in proprio di quelle *Note su Giorgione*

e la critica – «Il Convito», I, gennaio 1895 – in cui la lezione idealistica del *doctor mysticus* appare pienamente assimilata). Tra Pater e Conti è dunque da cercare il fulcro di motivi che non solo sosterranno tematicamente buona parte della sezione iniziale del *Fuoco*, ma disemineranno poi la loro suggestione sulle stesse strutture formali del romanzo.

Non possiamo, qui, che elencarli, rinviando alle note per i riferimenti puntuali: basta scorrere le pagine degli studi sul *Rinascimento* per trovare ricordate, nel saggio su Leonardo «fascinatore» (prototipo reale dell'«animatore» Stelio), la figura femminile che riassume in sé «migliaia di esperienze» (Madonna Lisa, anticipatrice della Foscarina), e il «fascino del dissolvimento», o il «sogno alchimistico» del Vinci. («Ciò che la sua filosofia sembra avvicinare di più è quella di Paracelso o di Cardano; e molto dello spirito della più antica alchimia ancora sussiste in lui con la sua fiducia negli strani cammini nascosti conducenti alla conoscenza»), fino a una sorprendente citazione della *Melancholia* del Dürer. («La *Gioconda* è nel più vero senso il capolavoro di Leonardo, l'esempio rivelatore de' suoi modi nel pensare e nell'operare; e in fatto di suggestività soltanto la *Melancholia* del Dürer le può essere paragonata, con la differenza che nessun confuso simbolismo turba l'effetto della sua misteriosità profonda e piena di grazia.») Il materiale su cui riflettere – è superfluo sottolinearlo – è subito di grandissimo rilievo. Se poi ci si sofferma su altre considerazioni, squisitamente tecniche, relative alla «trattazione della pura linea e del colore», o alla qualità musicale, oltre che pittorica, del segno giorgionesco (in omaggio al principio simbolistico per cui «*Tutte le arti aspirano costantemente a raggiunger la condizione della musica*») si è davvero vicini non solo alla contiana percezione delle linee concentrate ed essenziali («Un tralcio con le sue foglie, i suoi nodi, le sue barbe si disegnava davanti ai cristalli della finestra chiusa… Tutte le sue forme si legavano fra di loro in un insieme *necessario*, chiuse entro una linea semplice ed assoluta, come una vivente e perfetta unità»), ma anche a certe pagine del *Fuoco* che intendono lo *Stile* come intensità e forza del rappresentare (subito, a inizio della vicenda, il *verde* della donna abbattuta, su cui occorre *lasciare gli occhi*). E il campo della visività, la vasta area metaforica dell'immagine, potrà poi sciogliersi, sempre per suggestione schopenhaueriana, e quindi contiana e pateriana, nella rarefazione del suono, nell'attenuazione del ritmo verbale verso l'indistinto, in cui il fenomenico cede il passo all'assoluto («La musica va oltre i fenomeni, oltre le idee, e arriva sino alla dimora lieve e inesistente dove abita la vita» – così il Conti della *Beata riva*, echeggiando il Pater, sino ad affermare: «La poesia e la musica vivono nella notte, sono le sole arti notturne, le sole che non abbiano bisogno della luce per mostrarsi agli uomini, le sole che, nate dal silenzio che precede l'apparire della vita, generino il silenzio in cui parla la vita»).

È questa la direzione autentica della fusione tra le arti – colore, parola, suono – che il *Fuoco* riesce rapsodicamente a realizzare. Torneremo tra breve a considerarla, facendo intanto nostra l'osservazione di Lea Ritter Santini secondo cui la simbiosi parola-pittura (e si potrebbe forse

aggiungere parola-suono) esprime innanzitutto un tentativo di fare scaturire dalle immagini la spiegazione e la giustificazione della parola stessa, e del presente.

Diverse le considerazioni che riguardano le dissertazioni sulle arti, aggiunte, lo si è prima indicato, in una fase già inoltrata della stesura del romanzo. Altro è saper realizzare una sinfonica circolarità di motivi a livello di tessuto testuale, operando sulla tenuta della parola o sulla sua metamorfica mutabilità, altro è adeguarsi, molto eloquentemente ma anche molto superficialmente, al dibattito teorico che interessava, sullo scorcio dell'Ottocento, l'Europa simbolista. E ancora altro è affidarsi alla «musica silenziosa delle linee immobili», suggestionati dal Pater e dal Conti, o interrogarsi sul «senso musicale» del colore nei modi stessi del simbolismo (certo anche wagneriano, come insegna il Wyzewa), o sul rapporto poesia muta / musica muta, altro è polemizzare sul raffronto Palestrina / Wagner (mutando di volta in volta il primo termine di paragone, rappresentato alternativamente dalla Camerata de' Bardi o dal Monteverdi). E si potrebbe continuare con la distanza tra l'esaltazione intimamente partecipata della grecità, patria ideale dello spirito, e la moda culturale che ripropone il dramma greco in prospettiva nazionalistica (il teatro d'Orange in Francia, al seguito del movimento della Renaissance…), o tra il tentativo di sperimentare una sensibilità fonica e acustica davvero nuova, che sa trasformarsi in sostanza intima della parola e della voce nella direzione di una prosa «notturna» (la «taciturnità delle cose», il «ritmo di singulto dell'acqua»…) e gli sterili dialoghi sul primato della parola sulla musica. Si è ritenuto opportuno dedicare, in ogni caso, alle due dissertazioni teoriche del *Fuoco* (la prima immediatamente successiva al discorso di Stelio in Palazzo Ducale, la seconda stimolata dall'incontro di Stelio e Daniele Glauro con un Wagner stanco e malato) un'attenzione particolare, ricostruendo in nota il tessuto delle letture dannunziane, documentabili rigorosamente: dalla «Revue wagnérienne» alle opere di Chamberlain, Lichtenberger, Ernst, Schuré, Wyzewa Rolland… Al commento quindi si rinvia per i riscontri puntuali: qui si può solo tentare qualche considerazione in margine. Intanto, riprendendo Gregh, va sottolineata certa contraddittorietà tra intenzione e realizzazione: «[…] les théories musicales d'Effrena sont peu intéressantes parce que peu nettes. Il parie bien de la "mélodie pure, primordiale", à opposer aux harmonies wagnériennes, que, tout en les admirant profondément, il trouve sans doute trop complexes; mais c'est bien vague». Non solo, ma l'opposizione a Wagner finisce per confondersi, di fatto, col plagio della teoria wagneriana: «"Je voudrais, explique-t-il encore en parlant de la cantatrice Donatella Arvale, qu'elle consentît à chanter les parties lyriques de ma tragédie, les odes qui se dégagent des symphonies pour se résoudre à la fin en figures de danse, entre les deux épisodes." Sent-on […] combien […] même en ayant l'air de s'y opposer, ces théories sont copiées sur les théories de Wagner? C'est d'un mimétisme enfantin» (pp. 168-169). E altro, a volere sottilizzare, si potrebbe aggiungere circa l'«alto maestro» alternativamente «barbaro» e «barbaro sublime», interprete infedele del «dramma» greco e «formidabile agitatore dell'anima umana», «dio germano», rappresentante splendido del mito settentrionale. Si è lontani, certo, dal wagnerismo che

sostanziava di sé, vera matrice mitopoetica, l'intreccio di passione e morte dell'epilogo del *Trionfo della morte*: sulla scorta del Nietzsche della *Nascita della tragedia*, si tenta qui un'investitura non solo artistica, ma religiosa, politica, per l'artista creatore (che parallelamente lo scritto sulla *Rinascenza della tragedia* sancisce in termini oratori). Parola, musica, danza (l'attrice, la cantatrice, la danzatrice del *Fuoco*) più che rappresentare un'esigenza di artistica compiutezza, fungono così da pretesto per evidenziare i modi di una funzione «divina», che sull'ideale scena del dramma unifica rito e messaggio, culto, cerimonia, mistero.

Su ciò influiscono, ovviamente, le esigenze del d'Annunzio drammaturgo, impegnato, negli anni medesimi della stesura del *Fuoco* e del sodalizio con la Duse, a celebrare la propria nuova vocazione, già del resto anticipata, nelle *Vergini delle rocce*, dalle disgressioni sul significato della parola come «atto» e sul ruolo dell'artista difensore del Sogno e della Bellezza. Prima di trasferire l'attenzione su questo terzo fulcro ideativo del *Fuoco* (dopo il momento della parola-pittura e della parola-musica) occorre tuttavia rilevare che il confronto fra le arti consente anche altre considerazioni, qualora lo si affronti con un'ottica meno condizionata dai pretesti occasionali e più disposta a considerare il clima ampio della cultura di fine secolo. Il bisogno di totalità nell'arte che induce d'Annunzio, o come altri grandi interpreti del simbolismo, a interessarsi a Wagner, alle forme di un *Wort-Ton-Drama* che coniuga sensualità e tensione verso il mistero, misticismo e culto di una cosmica armonia, rientra in una intima esigenza di organicità e compiutezza ben nota ai cultori delle «correspondenze» universali: in proposito gli articoli sul «Mattino» del dicembre 1892 sono già sorprendentemente in sintonia (lo dimostra il Tosi di *D'Annunzio e il «romanzo futuro»*, 29, settembre-ottobre 1981) con quanto il più accreditato interprete di Wagner, il Wyzewa, aveva da poco sostenuto sulle pagine della «Revue wagnérienne». Le *Notes sur la littérature wagnérienne* (8 giugno 1886) inviano echi largamente assimilati, si sa bene, dall'ideatore del *Trionfo della morte*: e tuttavia sarà proprio Stelio a sancire l'importanza di una rinnovata «musique verbale» in grado di sostanziare di sé il nuovo simbolismo musicale cui concorrono la rivelazione epifanica della natura, il sortilegio sottile della danza, lo stupore emanato dalla «metafisica pratica» (la voce è contiana) delle cose. Ed ecco la melodia che parla, schopenhauerianamente, dal «mistero stesso della Natura» (il Conti della *Beata riva* è pronto a ribadire: «Se nella natura il mistero ha una voce, questa voce è la musica […]») e sa unirsi alla danza, scrittura del corpo, per esprimere la purezza di un ritmo primitivo, universale, mobile, eterno: le letture erudite, suggerite ancora una volta dal *doctor mysticus* (il Gevaert dell'*Histoire et théorie de la Musique de l'antiquité*, l'Emmanuel della *Danse grecque antique*) si congiungono con una sensibilità a tratti nuova, a un pathos della materia autenticamente percepito, pur tra fantasmagoriche alchimie. Di qui il bisogno urgente di fissare quell'esperienza tra l'ossessione del tempo che scorre, aderendo all'impressione di vita, teatralizzata e ipostatizzata, che l'unione di arti plastiche, musica, poesia possono in qualche modo riprodurre, non senza turbamenti e vertigini: non stupirà così rinvenire il divulgatissimo Schuré nell'atto di caldeggiare il confronto fra

le arti come alternativa all'«horreur du chaos», o raccomandare la pratica della danza, arte che respira «le vertige terrible ou délicieux de la vie», per superare l'abisso che separa dal grande Tutto (nel *Drame musical* si chiarisce che, riconosciuta la priorità della musica che esprime l'anima stessa delle cose, poesia e danza ricoprono ruoli fondamentali: «Dans la danse l'homme se mêle en quelque sorte aux vibrations de l'univers par le mouvement rhythmique de ses membres; dans la poésie il s'en détache pour le refléter dans son imagination»).

Il lettore d'Annunzio non può che sentirsi in sintonia con queste affermazioni: e come potrebbe ancora non convenire col Dujardin interprete del carattere semplice e grandioso dell'arte di Wagner, responsabile del sorgere di una letteratura «où réellement vit une pleine sensation de l'être, – où, dans les mots, des visions tout plastiques éclatent, des musiques sonnent, – où, obsédé d'images, obsédé de sonorités, et décrivant littérairement, le poète a senti son idée vue, et en a oui les harmoniques accordances»? (Chronique-Akedysseril, «Revue wagnérienne», 8 agosto 1885).

Sulla scia degli interpreti wagneriani l'ideatore del *Fuoco* sogna dunque di riprodurre sulla pagina «la vie totale»: ed evoca i grandi tragediografi, Eschilo in primo luogo, per superare, nietzschianamente, lo stesso Wagner, estendendo la circolarità dei moduli espressivi sino all'esaltazione cosmogonica dell'unione universale: «[…] vorrei che, come le creature di Eschilo portano in loro qualche cosa dei miti naturali ond'uscirono, le mie creature fossero sentite palpitare nel torrente delle forze selvagge […]». Non si tratta solo di derivare dal compositore tedesco spunti tematici (la Kundry parsifaliana, assimilata variamente alla Foscarina, come aveva segnalato tra i primi lo stesso Conti, o il motivo dell'artista teso a «creare con gioia»…) quanto di spingere più avanti la propria ambizione, al di là anche delle riprese ritmiche che hanno indotto a parlare di tecnica del *Leitmotiv* (dal motivo dell'Estate defunta alla clessidra del tempo, al coro delle passere, all'ululo della sirena…). L'unione di musica e azione scenica dovrà esprimere la tensione drammatica sino al «capolavoro» che Stelio tenta di legittimare: la tragedia di «sete e d'oro», una *Città morta* sottratta alla grecità serena e trasfigurata dionisiacamente. Con esiti, commenta un'attenta interprete, di grande ambiguità: se infatti la citazione dei momenti culminanti della vicenda di Leonardo (l'archeologo invasato e visionario) mirano a una rappresentazione e presentificazione nuova del mito, già avviata – è la Marabini Moevs a segnalare la connessione – dalla favola di Persefone, è perlomeno filologicamente tendenziosa la lettura che di quel testo viene fornita nel romanzo. Non solo perché il binomio acqua-fuoco non ha assolutamente valenze identiche nelle due realizzazioni artistiche, ma soprattutto perché non risultano neppure lontanamente assimilabili la forza del mito tragico e le strumentali considerazioni cui esso è sottoposto nel *Fuoco*, in omaggio a una affrettata lettura del tema nietzscheano-eracliteo del divenire e dell'errore del tempo, oltre che di una sola intellettuale riformulazione del rapporto tra le arti (giustamente la Marabini sottolinea le «facili e superficiali considerazioni sul rapporto musica-poesia che Stelio Effrena, competentissimo poeta ma compositore altrettanto sprovveduto», elargisce ai fedeli). C'è

comunque uno stacco fra le occasionali citazioni da fonti erudite (il Masqueray delle *Formes lyriques de la tragédie grecque*, con le notazioni puntuali sul rapporto tra le forze che animano la tragedia – la scena e l'orchestra – o sulla molteplicità dei ritmi) e la reale intenzione tutta contenutistica della rilettura di Stelio, orientata ad accentuare, wagnerianamente, il tema della catarsi, e a ricavare dal testo tragico un pretesto di enfasi oratoria a vantaggio di un unico assunto: quello dell'artista che trionfa sulla mediocrità. Come del resto, a guardar bene, dichiarava già a chiare note il manifesto programmatico dell'apprendista drammaturgo, quella *Rinascenza della tragedia* già ricordata che, sulla traccia degli *Heroes* del Carlyle o dell'elettorale *Discorso della siepe*, affermava: «[…] l'opera drammatica resta tuttavia la sola forma vitale con cui i poeti possono manifestarsi alla folla e darle la rivelazione della Bellezza, comunicarle i sogni virili ed eroici che trasfigurano subitamente la vita. Sarà gloria dei poeti risollevare quella forma alla dignità primitiva, infondendole l'antico spirito religioso» (al testo qui ricordato vanno affiancate le interviste rilasciate a Mario Morasso – «Gazzetta di Venezia», 18 ottobre 1897 – e all'«Illustrazione italiana» del 31 ottobre dello stesso anno, cui si fa cenno nelle note).

Non era sufficiente, certo, applicarsi alla traduzione di qualche tragedia greca per acquisire i crismi del tragediografo («Gabriele D'Annunzio ha già tradotto in prosa ritmica l'*Agamennone* di Eschilo e l'*Antigone* di Sofocle», informava il Morasso, aggiungendo: «la signora Duse, come esperimento, farà precedere di qualche sera la rappresentazione prossima della *Città morta* del D'Annunzio stesso, dalla grande scena di Cassandra nell'*Agamennone* e dalle due scene principali dell'*Antigone*. Questo, secondo il concetto del Poeta, varrà come una preparazione ad una più intima e completa comprensione della *Città morta*); né affidare a un'«idea sonora» («– Ah, ti ho colta! – gridò la gioia dell'artefice trionfante») il proprio primato di compositore in grado di surclassare Wagner («La sua vita medesima cedeva all'energia illimitata di quell'idea sonora, alla forza generatrice di quel germe capace di indefiniti sviluppi. Egli la imaginò immersa nel mare sinfonico svolgersi per mille aspetti fino alla sua perfezione»).

Sono le parti fragili del *Fuoco*, i puntelli corrosi di un'impalcatura instabile, sospesa sul vuoto. E di nuovo echeggiano opinioni significativamente concordi: uno Stelio smargiasso e mai credibile – sbotta il Panzacchi – col suo piglio «di vantatore di sé, che non dà tregua al lettore un momento e che oltrepassa in fatto di spacconate i tipi più insigni delle commedie antiche e moderne: un miscuglio squilibrato e semipazzesco di Sacripante che sfonda con un pugno la cappa del firmamento, di mago Alfesibeo che fa tacere i venti con un gesto e impallidire la luna con una formola, di Nemorino che passa la sua vita mortale a far languire le femmine e a offrire dei grandi mazzi di fiori a sé medesimo… Il dottor Faust, nella piena coscienza del suo sapere e del suo potere demoniaco, non è mai giunto a dire di sé quello che […] dice di sé […] Stelio Effrena» (*Il Fuoco – Lettera aperta a Gabriele D'Annunzio*, «Nuova Antologia», 1° aprile 1900). E appena un po' meno umorosi, Grech e Marinetti parlano rispettivamente di «comique involontaire» e di «colossales combustions d'orgueil».

Si doveva magari sottolineare che quelle combustioni non erano solo frutto dell'esaltazione di un personaggio in delirio, artisticamente debole, ma segni di un clima culturale, storico, ideologico che Stelio, da Imaginifico, celebrava a modo suo in forme visive, traducendo inclinazioni estetizzanti e suggestioni imperialistiche in una fantastica figurazione della folla-chimera, destinata a essere soggiogata dal trionfatore-artista nella sala del Maggior Consiglio come nel futuro teatro d'Apollo. Una folla connotata intenzionalmente ed esasperatamente al femminile: «Splendidissimo era quel busto chimerico, su cui brillava certo qualche monile che aveva già dato i suoi fochi sotto il medesimo cielo nel convito notturno di una Incoronazione […]: i più insigni gioielli che avevano illustrato le feste secolari della Città anadiomene, tutti s'accendevano di nuovi bagliori su quel busto chimerico donde giungeva a Stelio il tiepido effluvio della pelle e dell'alito femminile […] E la vasta vita animale […] aspettava il primo fremito della parola dominatrice». Una chimera sottratta dunque all'iconografia tradizionale, pronta ora a soggiacere, «splendida e preziosa» (per citare una sottile interprete, la Ritter Santini ancora delle *Immagini incrociate*), e insieme valida tentazione «erotica e intellettuale» per il sogno di dominio del protagonista, per la sua esibizione di forza. E va subito ricordato che questo Stelio capace di trasformare e plasmare, in quanto creatura eraclitea e nietzschiana, pare uscito da certe pagine del Lichtenberger, già segnalato tra la bibliografia wagneriana di d'Annunzio, ma altrettanto determinante poi con la sua *Philosophie de Nietzsche* (Paris, Alcan, 1898, segnatissima nella copia che si conserva al Vittoriale). Vi si legge tra l'altro di un mondo che si giustifica «comme phénomène esthétique, comme la vision d'un démiurge-artiste, comme l'oeuvre d'art suprême causant à son créateur une suprême volupté esthétique», secondo una concezione che si scosta dal pensiero schopenhaueriano per affermare «l'infinie jouissance du créateur» (il passo è contrassegnato da un segno a margine sinistro e da doppio segno a destra).

L'apparato delle disquisizioni erudite o pseudo filosofiche deve fare i conti, ogni volta, nel *Fuoco*, con questo bisogno insieme intimo ed esibito di autoaffermazione: anche Wagner diviene così, riduttivamente, un «vincitore», e Stelio non potrà che adeguarsi – lo sosteneva lucidamente Giansiro Ferrata introducendo l'edizione degli Oscar – al più coerente mito dannunziano. Se Roma si riduce a «santa città sottoposta» al tempio-teatro del Gianicolo, un destino non differente è riservato, nelle intenzioni, a quei «lontani occhi adoratori» che Stelio insegue tra la folla di Palazzo Ducale.

Lo sguardo di una creatura notturna e luminosa, Persefone e Demetra ad un tempo, il solo nucleo tematico dotato di spessore e credibilità: la Foscarina mutevole e dionisiaca come il Fanciullo di *Alcyone*, isterica e fragile, sfiorita. Un ritratto attento si deve alla Marabini Moevs: «Nata dalle pagine crepuscolari di Walter Pater, Foscarina è climatica come i "tricks of circumstance" e come i personaggi di lui vive sotto sentenza di morte […] Sospesa fra l'eternità e la morte, Foscarina è il nuovo simbolo di quella totalità dell'esperienza umana che gli antichi avevano figurato nel mito di Dioniso». Ed è allora il caso di prestare ascolto a chi, con sicura penetrazione critica, indicava un duplice itinerario di lettura del *Fuoco:* e saggiare il «libro introverso», da leggersi «fra maglia e

maglia del libro fastoso», procedendo «non per strutture architettoniche» ma per «accordi di musica» (De Michelis).

Foscarina-Persefone, Foscarina-Giulietta: il teatro prende corpo, si identifica con la vita, la trasfigura e la realizza. Il lungo monologo con cui la Tragica ripercorre i momenti significativi della sua vicenda di donna e di artista, lei che possiede, a differenza di Stelio, il proprio passato, e ha fatto esperienza del dolore, è nota dissonante nella tonalità del *Fuoco*. Anche se le pagine, una volta di più, contengono un'eco di lettura certa, lo Schuré del *Drame musical* che ricorda la celebre attrice Mme Schroeder-Devrient conosciuta dal giovane Wagner: «vivait-elle de sa seconde vie sur la scène. Sitôt qu'elle y mettait le pied, cette femme se transformait, elle devenait le personnage qu'elle représentait ["Io fui Giulietta…"]. Alors elle oubliait tout passé, présent, avenir, pour épuiser une destinée en quelques heures. C'était une absorption, une métamorphose, le sacrifice complet d'une grande individualité pour la verité de l'art […] Dans ces douloureux ravissements de la transfiguration scénique, son âme passionnée consumait sa vie à belle fiamme». L'autobiografia deve passare, in d'Annunzio, attraverso il filtro delle voci altrui, confondere i propri tratti con la parola già parlata, il testo già scritto, da introdurre come tessera musiva. È comunque ancora allo Schuré che si può richiedere, dopo il racconto, il commento del rapporto tra autore e musa ispiratrice: «Si Beethoven avait découvert à Wagner la puissance incommensurable de la musique instrumentale, 1'apparition émouvante et presque tragique de cette femme […] l'aida dans la conception de ses types passionnés et grandioses […] Pendant de longues années, lorsqu'il composait, c'est l'image de cette grande actrice qui flottait devant ses yeux, c'est son geste qu'il voyait, sa voix qu'il entendait. Elle fut pour lui le génie vivante du drame et comme sa muse».

Indubitabile il ruolo della Duse-Foscarina nel *Fuoco* (quanto all'attrice Duse, si sa che, con d'Annunzio, fu subito scandalo, per l'immagine ingenerosa che nel romanzo veniva esibita tra le proteste dell'impresario e le rimostranze degli amici di lei, da Matilde Serao al conte Giuseppe Primoli, di cui resta un diario in francese, *Pages inédites*, Roma, 1959, più volte ricordato da Emilio Mariano nel *Sentimento del vivere ovvero Gabriele d'Annunzio*, Mondadori, Verona, 1962).

Aveva ben ragione il memorialista del *Libro segreto* ad affermare che con l'assenza di lei, della donna nomade che credeva «essere incantata» mentre incantava, «diminuito di valore non era il mondo», ma certo il suo personale «grado di umanità». Non si può ripercorrere ora l'intero romanzo: ma certo la commozione, lo sguardo che sa fasciare e avvolgere le cose trasmettendo loro la propria sostanza, appartiene in definitiva solo a lei, la vera «animatrice» («Ella sentiva le cose a volta a volta estranee, remote, inesistenti, e familiari, prossime, partecipanti della sua intima vita. A volta a volta ella credeva ritrovarsi in luoghi sconosciuti e in mezzo a forme che le appartenessero come se ella le avesse materiate della sua propria sostanza»). Lei sola consente il tema inquietante e ossessivo del franare del tempo, con il corredo di figurazioni tardo rinascimentali e barocche: la «clessidra spaventosa», la morte, con la sua rappresentatività macabra (i «drappi funebri» della gondola-bara, la

«maschera cupa della notte»), il disfacimento della carne (la «ruina del corpo» sino al compiacimento del macabro). La circolarità del romanzo, i rintocchi di ferme isotopie (l'Estate defunta, le stagioni sovrapposte e confuse, il ritmo del dissolversi) si definiscono sulle sue parole o i suoi silenzi: per lei acquista nitidezza di segno e profondità di significato il paesaggio pietrificato dell'allegoria, la cui area metaforica si dilata sino a comprendere la fissità dell'icona (il museo di Vienna, con gli «innumerevoli reliquiarii preziosi nelle custodie di cristallo», le «cose in esilio, non pregate, non adorate più») e la transitività, la caducità dell'oggetto-relitto («Dinanzi a lei erano le piccole cose dilette, strane, diverse, quasi tutte prive di pregio: il piede d'una bambola, un cuore d'argento *ex-voto*, una bussoletta d'avorio, un orologio senza quadrante, un laternino di ferro, un orecchino scompagnato, una pietra focaia, una chiave, un suggello, altre minuzie…»). Non ancora *oggetti salvifici*, enigmi, semmai, emblemi di una totalità mutila e corrosa, come le statue delle Terme di Diocleziano, le «luminose rovine» che tanto avevano affascinato l'Hofmannsthal lettore del *Trionfo della morte* («È così strano che qualcuno trovi in cose così immote l'immagine della propria visione del mondo […]»). La dimensione artificiosa del romanzo pervaso quant'altro mai di «dannunzianesimo» (la diagnosi è di Ferrata) trova qui la sua fisionomia complessa, tra «allegoria» e «malinconia»: al punto che la tensione alchemica (Venezia, città di vita e di morte, di acqua e pietra; il fuoco e l'acqua; la liquidità e la sterilità; la luce e l'ombra) si materializza, a sua volta, in emblema, l'incisione düreriana posta a sigillo del *Fuoco*, conclusione vera, prima dell'aggiunta wagneriana, del binomio che lo percorre interamente. Un Dürer nietzschiano (la redazione 1871 della *Nascita della tragedia* è lì a provarlo) ed eracliteo (sulla scorta di *Frammenti* trascritti per mano di Angelo Conti e conservati in tredici fogli nell'APV – lemma 1082i, cc. 14132-14144): un Dürer che sancisce la separazione ma anche la volontà creatrice, la trasformazione e la conservazione della materia, la sua sublimazione in «parole e immagini», espressa attraverso il linguaggio ermetico, da iniziati. A conclusione di una capillare analisi dell'incisione, la Ritter Santini può così concludere che la stampa della Malinconia diviene essa stessa, in fondo, «oggetto di una più grande composizione allegorica, parte di una costruita natura morta in cui agli oggetti disposti in ordine simbolico è delegata la funzione di esprimere la psicologica realtà dei personaggi del romanzo: "Nasce da noi qualche cosa che sarà più forte della vita. Ella disse: Una malinconia"». «Vero protagonista» del *Fuoco*, secondo la lettura di Angelo Conti, questa figura femminile che «empie di sé la scena», visionaria e invasata, docile e dolorosa, dirige lo spazio diegetico, sostiene la tenuta ideativa, controlla il meccanismo degli accadimenti: e si pensa alla trama labirintica, culminante nel labirinto vero, quello di Stra, introdotto perché Perdita possa smarrirsi, tra affioramenti dell'inconscio e illusorie apparizioni, nel percorso metonimico e metaforico costruito attorno ad Arianna, al suo mito, alle sue valenze divenute concretamente attuali. O ai cimiteri di statue, paradisiaci *horti conclusi*, sepolcreti che la presenza di Foscarina carica di fissità allegorica («– Quelle statue! – disse Stelio con un accento che le mutò agli occhi di lei in testimoni della sua propria ruina») o dissolve, shelleianamente, nell'universale sfarsi

delle cose («un grande spavento mi ha stretto il cuore all'improvviso perché ho pensato che anche il tuo amore potrebbe mutare come tutto, passare, dissolversi. Mi perderai. Ah, *questa parola è tua*, Foscarina, è uscita dalle tue labbra!»). Senza estenuazione: la Tragica capace di ispirare e sostenere l'«opera gigantesca», la cui vita si fa teatro forse per esibizione, certo per esasperata sensibilità, dà senso e spessore alla figurazione del «dramma», quella *Vittoria dell'Uomo*, o *Città morta*, che l'amico drammaturgo aveva, nella realtà, destinato a Sarah Bernhard, per opportunismo e ambizione. Il *Fuoco* è il suo risarcimento: ed ella lo riempie e se ne riempie, sino a trasfigurarsi: «Allora ella cominciò a sentire come la sua stessa vita derivasse nell'opera che tutto assorbiva, come a stilla a stilla la sua stessa anima entrasse nella persona del drama, e i suoi aspetti, le sue attitudini, i suoi gesti, i suoi accenti concorressero a formare la figura dell'eroina vivente di là della vita». *L'Impero del silenzio* è percorso da una tonalità al femminile, che trova accenti elegiaci per l'epifanico distendersi, anticipatamente cardarelliano, delle stagioni («Straziante dolcezza di quel novembre…») o per la rievocazione dell'infanzia, paese dell'anima (la casa di Stelio, il paesaggio abruzzese delle greggi, del mare, la sorella Sofia, gli affetti, la madre, sono significativamente richiamati al ricordo dalla Foscarina, con uno scambio di funzioni, un pretesto narrativo: «Chi me le ha dette queste cose? Egli medesimo le aveva dette a lei un giorno, quasi con le stesse parole; ma ora quei ricordi gli tornavano come inattese visioni»).

Di fronte al monotonalismo di Stelio, sta dunque una Foscarina in grado di mutare registro, dall'invasamento orgiastico all'isteria, dal fortissimo al sussurrato, lei che sa cogliere, come il Fanciullo dionisiaco, le voci innumerevoli delle cose, la loro armonia o la dissonanza.

«C'è ancora un largo vestigio di dilettantismo in questo *Fuoco*» – annotava il Capuana, senza rilevare poi che quel dilettantismo rappresentava al meglio i limiti e la fisionomia di un'epoca in bilico tra estetismo e superomismo, culto dell'effimero ed esaltazione del mito. Ma aggiungeva subito, da onesto critico verista: «Foscarina è quasi una novità nella produzione artistica del D'Annunzio; ha sentimenti, ha accenti che non sono di lui, né datigli in imprestito per comodo, per sfoggio»: una figura credibile in un romanzo in cui troppo sovente «lo stile e le immagini» sono «cosa sovrapposta, capriccio, munificente regalo di artefice cesellatore che si diverte a proporsi e a vincere le innumerevoli difficoltà della parola» senza giungere quasi mai «al miracolo della creazione del personaggio».

Il *Fuoco* non è tuttavia, a volerne rispettare la fisionomia complessiva, il sistema che riesce a formulare, neppure il romanzo della Foscarina, né dramma di passione, secondo le intenzioni iniziali, contraddette e tradite. È invece – Ferrata aveva di nuovo ragione – «un testo fondamentale nella storia della nostra letteratura, tra '800 e '900», per l'eccedenza dello stile, la magniloquente organizzazione dei periodi, l'opulenza delle immagini, che procedono da uno stimolo visivo, da una suggestione percettiva, per amplificarsi attraverso ipertrofie attributive e appositive che si ramificano per giustapposizioni. La tecnica dell'elenco, applicata al tessuto narrativo, dà luogo a una trama di

citazioni, a una dilatazione di segmenti testuali che interrompono il tempo del racconto favorendo il costituirsi di una struttura a fascio, incapace di sviluppo reale, irrigidita com'è nella fantasmagoria di un arabesco greve. Il procedimento dell'amplificazione si applica a una molteplicità di livelli (lessicali, sintattici, semantici, simbolici) agendo subito, intanto, sulla trasformazione delle fonti, siano esse il Taine o il Molmenti, la propria *Allegoria dell'autunno*, risemantizzata qui dal contesto, o i taccuini, che consentono una serie di riscontri esemplari. Ne deriva una superficie priva di spessore eppure densissima, ove l'incapacità di tensione concettuale è assorbita dalla forza assoluta della parola, della sua fisicità e matericità, del suo artificio, che trasforma il vitalismo in gesto stilizzato e decorativo, nel percorso labirintico delle ripetizioni.

Ma l'irrigidimento del segno, in grado di giungere alla fissità della materia dura (le rassegne di gioielli, le medaglie del Pisanello…) o alla diafana immobilità (l'«involucro di vetro opalino» che accoglie, tomba cristallina, l'Estate defunta), in un decorativismo stilizzato e straniato, sa poi sciogliersi, ed è il solo miracolo vero, nelle vibrazioni atmosferiche («Una specie di stupore si raccoglieva intorno ai solinghi alberi prigionieri che trascolorivano splendendo come se conflagrassero»). Il linearismo dei preraffaelliti, la tensione espressiva delle linee organiche che l'Art Nouveau rinviene negli aspetti della natura, acquista una sospensione magica: che è quanto dire l'illimpidirsi del *pathos* della materia nella «difficile bellezza delle linee semplici», verso il silenzio o l'attenuazione del suono. Lo stesso scrittore che sperimenta, in pagine ipertrofiche, l'*horror vacui* sino a una ossessiva volontà di nominazione (esemplare, fra tante, la descrizione dello spettacolo pirotecnico, fitto di immagini che si moltiplicano nel riflesso, di forme verbali iterate e sinonimiche, a mimare, per accumulo, una gestualità esorbitante e immobile, affidata al protrarsi di moduli comparativi) sa poi approdare a un respiro ritmico dinamico, che dalla specularità si sposta, gradualmente, verso l'analogia. Un ritmo di richiami segreti, di correlazioni tacite, di sussulti epifanici, nel *transfert* dal visivo all'emozionale, dall'immagine al sentimento dell'immagine; tra luce e trasparenza, parola e suo potere generativo, sino alle catene di derivazioni etimologiche: «Ai suoi piedi i fili d'erba ricevevano i raggi e parevano ritenerli, respirando in una luce verde ch'essi coloravano della lor trasparenza quieta. Ella sentì salire le lacrime ai suoi cigli. Per quel velo guardò la lacrima che tremolò di quel tremolìo. Una chiarità di perla faceva beate le acque».

Anche il lettore ha bisogno di essere risarcito. L'autore lo ripaga così, facendo percepire, tra le maglie di un eloquio sempre eccessivo, un contrasto fonico, l'intuizione di una prosa nuova, spezzata e libera, tanto più sciolta quanto più esposta al confronto con una verbosità esasperata.

E dunque, «concordia discors» nel romanzo alchemico del fuoco e dell'acqua? O non piuttosto un'unica sostanza diegetica, un solo coerente registro? Nel *Fuoco* – per riconsegnare la parola a James – «non c'è niente che interferisca davvero», niente che faccia da contrappeso alla rivelazione preziosa e vacua di un'Arte che ha rinunciato al senso. Romanzo senza possibilità – ed è fortuna – di recuperi, autentico e veritiero nella sua totale artificiosità.

Al punto da esercitare un suo fascino, più perverso che sottile, se davvero perverso è sempre – a concludere con Gregh – il piacere della «menzogna per la bellezza»: «Le *Feu* apparaît comme un de ces livres que les lettrés, longtemps après que des romans meilleurs en apparence ont été complètement oubliés, tirent de leur bibliothèque pour leur demander moins le frisson de la vie que les ivresses de l'art, et, morceau par morceau, se reprennent à lire avec de lentes délices». ←

* * *

[2] La citazione dantesca è già nella carta autografa 16896, lemma 1167 b dell'APV, insieme con altre frasi di differente provenienza (Eraclito, L'Orfico): «Il sole è nuovo ogni giorno»; «Placa il furore del Fuoco infaticabile, a noi conservando la luce naturale»; «Chi si nasconderà al Fuoco che non tramonta?». ←

I. L’EPIFANIA DEL FUOCO

[1] In una fase iniziale dell’ideazione del *Fuoco*, nel giugno del 1896, il nome del protagonista era Basilio. Stelio compare solo nel marzo 1897. Cfr. Taccuini: «Quando Basilio entra in quella felice pace, vi porta la sua fiamma» (T VIII, 1896, 107: abbozzo della scena con il principe Hoditz); «La gloria del Paradiso. Dietro Basilio che parla alla folla è un’altra folla in movimento, quella dipinta dal Tintoretto» (T X, 1896, 130: abbozzo della scena del discorso in Palazzo Ducale); «(Impossibile a Stelio recidere un ramo)» (T XIII, 1897, 172: abbozzo di una scena di ambientazione romana mai inserita nel *Fuoco*); «Ad essi Stelio si rivolge per chiedere notizie dell’Eco […]» (T XX, 1898, 266: scena ambientata a Ferrara). Stelio dovette soppiantare rapidamente Basilio (poi Lucio, come si rileva nelle prime pagine della cianografica). A partire dalla p. 14 della cianografica il nome del protagonista è definitivo. ←

[2] Come nel Taine, *Voyage en Italie*, *Venise*: «Les guirlandes de lumières commencent à s’allumer sous les arcades des Procuraties […]» (p. 266). ←

[3] La descrizione del palco è già in AT 2, 1896, 25, ove si parla della Sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale, dal cui balcone si scorge (volgendo il viso al *Paradiso*), il bacino di San Marco, San Giorgio Maggiore, la Giudecca… «Egli parlava dall’alto del trono, dai gradini di legno. Dietro il suo capo era il Paradiso del Tintoretto dalle figure innumerevoli. Il soffitto dalle enormi volute d’oro, dalle cornici massicce, quadrate, ovali, semicircolari. L’Apoteosi di Venezia in alto, dove splendeva distinto il gran dorso nudo della donna dal casco d’oro» (come nel romanzo: «Il gran dorso ignudo della donna dal casco d’oro rifulgeva su la nuvola […]»). Per il *Paradiso* e la *Gloria*, cfr. la n. 54 alla Parte I. ←

[4] La casa dei Dario è così descritta da P. Molmenti, *Venezia*: «[…] palazzo Dario, adorno e pomposo nella sua veste di marmi variopinti […]» (p. 58). Il Palazzo presenta, secondo la Tamassia Mazzarotto, una classicità di linee lombardesche (anche se non è dovuto direttamente a Pietro Lombardo, 1487), «impreziosita dai numerosi dischi di marmi orientali disposti a fasci, a quadri, a ruote» (p. 246). «Bissona» è una «grande gondola veneziana, generalmente armata di quattro remi per banda e fatta per uso di trasportar persone regali o insigni, in occasione di feste solenni» (Passerini). ←

[5] Un libro sui *Cerimoniali* è citato anche dal Molmenti. Il libro è all’Archivio di Stato di Venezia, ed è citato a p. 293 in margine ad un’illustrazione della dogaressa Zilia Dandolo (1557) e Loredana Marcello Mocenigo. Si allude qui all’Aurispa del *Trionfo*. ←

[6] Se non rimane traccia, nella produzione dannunziana, di un’opera di tale titolo, va però ricordato il ruolo determinante che il mito di Persefone rivestirà non solo nel corso del romanzo, ma soprattutto nei versi di *Laus Vitae*. Influenzato dalla lettura della *Demeter and Persephone* del Pater (in *Greek*

Studies, 1895) e, annota la Marabini, dal Nietzsche della *Filosofia nell'età tragica dei Greci*, oltre che dall'*Inno Omerico* a Demetra e dall'opera del Diehl sugli scavi di Eleusi (*Excursions archéologiques*, Paris 1890, VIII, in particolare le pp. 277-309 che nell'edizione conservata al Vittoriale mostrano numerosi segni di lettura), dopo avere annotato nei *Taccuini* l'escursione a Eleusi (T V, 1895), il poeta di *Maia* ricorderà Demetra, l'iniziazione ignea di Demofoonte (XIII), e Persefone, creatura notturna. L'importanza del mito e la sua universalità nella civiltà greca, attentamente indagati dal Pater, si riflettono, secondo la Marabini-Moevs, sulla personificazione simbolica di Foscarina-Persefone o Foscarina-Demetra, divinità della luce e delle tenebre, uno dei nuclei tematici di più insistita frequenza nel *Fuoco*. Di una «tragedia antica», *Persefone*, «che ha per soggetto il mito infernale e primaverile, cantato già così meravigliosamente nell'inno Omerico alla Dea figlia di Demeter», parla il Morasso in un articolo sulla «Illustrazione italiana» dell'ottobre 1897, dedicato a d'A. e alla sua produzione tragica (*Il futuro teatro d'Albano. Colloquio con Gabriele d'Annunzio. La rinascenza della tragedia. La Persefone. Il sogno di un pomeriggio di autunno*). *Persefone* doveva per l'appunto inaugurare l'erigendo teatro di Albano in data 21 marzo 1899, «giorno natalizio della primavera». ←

[7] Nella *Storia di Venezia* del Molmenti, volume III, pp. 153 e sgg., si leggono notizie sull'industria dei merletti, che ebbe la sua culla in Venezia «non prima della metà del secolo XVI […] Oltre che a trapunto, vi erano ricami d'oro e di seta a colori, che sul principio del secolo XV furono sostituiti da ricami di refe, eseguiti sulla tela e poi tagliati, donde il nome di *punto tagliato*, da cui nacque il *punto in aria*, che è il vero merletto […] Figlia dell'arte del ricamo, quella delle trine ebbe, secondo la tradizione, fortissimo impulso dalla dogaressa Giovanna Malipiero (1457)» e più tardi dalla dogaressa Morosina Morosini, moglie di Marino Grimani (1595). ←

[8] La devozione per le mani sensitive è di lunga data in d'A. Basti rinviare ai repertori tematici del Testaferrata, che ne attesta la frequenza all'altezza del *Poema paradisiaco*. Per un ulteriore approfondimento, cfr. *Le vergini delle rocce*, *Rom*. II, n. 1 a p. 95. Suggeritori segreti i Goncourt di *Idées et sensations* («Un peintre qui fait poser par un modèle les mains d'un portrait, ne sait pas son métier. Rien n'appartient plus à un homme que sa main […] Nerveuse, vibrante, impressionnable, elle semble, au bout du bras, une extrémité palpitante […]», p. 239), con le descrizioni dei quadri dei Primitivi (per cui cfr. Tosi, *It.*, p. 78), il cui influsso sarà avvertibile sino alle prose della maturità. ←

[9] Cfr. AT 3, 1896, 37: «Bonifazio Veronese (primo) La strage degli Innocenti. Il cavaliere al primo piano che guarda impassibile la Strage, è veramente il Cavaliere del Fuoco, tutto vestito di rosso ardente. Il verde della donna abbattuta, che il soldato sta per uccidere, *il verde della sua veste*, è meraviglioso». Per il primo Bonifazio, cfr. la n. 117 alla Parte I e Conti, *Beata riva*, pp. 63-64, che lo commenta: «Quando il Bonifacio nella parabola del ricco Epulone, intona su una nota di fuoco la più potente armonia di colore in cui siasi mai rivelata un'anima voluttuosa e superba, noi non interroghiamo il sire biondo che ascolta i suoni assiso tra le due cortigiane magnifiche i cui volti

splendono come lampade di puro elettro; ma, trapassando il simbolo materiale, ci abbandoniamo con ansia alla virtù evocatrice dei profondi accordi in cui il nostro spirito sembra oggi trovare il presentimento di non so quale sera grave di belle fatalità e d'oro autunnale su un porto quieto come un bacino d'olio odorifero ove una galera palpitante di orifiamme entrerà con uno strano silenzio come una farfalla crepuscolare nel calice venato di un gran fiore». ←

[10] Cfr. la descrizione del Molmenti, citata nella n. 74 alla Parte I. ←

[11] Immagine analoga nel Taine, *Voyage en Italie*, citato anche da Tosi ('68, p. 20): «L'admirable place, bordée de portiques et de palais, allonge en carré sa forêt de colonnes, ses chapiteaux corinthiens, ses statues, l'ordonnance noble et variée de ses formes classiques» (p. 254). La «snella foresta marmorea» evocata dal Palazzo Ducale trova anch'essa nel Taine un preciso riscontro: «Comme un diamant unique au milieu d'une parure, le palais ducale efface le reste […] Une colonnade à fûts robustes en porte une seconde toute légère, dentelée d'ogives et de trèfles, et sur cet appui si frêle s'étale un mur massif de marbre rouge et blanc […] Au-dessus, une corniche de pyramides évidées, d'aiguilles, de clochetons, de festons, découpe le ciel de sa bordure, et cette végétation de marbre hérissée […] fait penser aux riches cactus […]». ←

[12] Motivi shelleiani («una vita più bella e più ricca») si uniscono all'attrazione per il linearismo architettonico e scultoreo che accompagna la stagione alcionia, nella direzione suggerita insieme dal richiamo classico e dall'Art Nouveau. Riferimento immediato è il clima contiano e pateriano della *Beata riva*. Ma si veda, di *Alcyone*, IL FANCIULLO, vv. 31-34: *E tu danzavi le tue melodìe, / nudo fanciul pagano, àlacre nel divin marmo apuano / come nell'aria, conducendo i cori* e vv. 222-223: *Armonie / del glauco olivo e della bianca pietra*. Per la fusione tra linee architettoniche e paesaggio, che lo Hildebrand e il Fiedler ospiti in quegli anni a Firenze (al Bellosguardo) andavano teorizzando, fu certo influente su d'A. anche la derivazione schellinghiana dello Séailles («L'art, c'est la nature se récreant elle-même par l'esprit qu'elle a crée») fondamentale tramite per la percezione della «volontà espressiva» della natura manifestata, nel caso in questione, dalla «musica silenziosa delle linee immobili». Si confronti infine Ariele nella *Beata riva*: «Non pensi che fin d'allora le pietre di Venezia […] contenessero un'aspirazione a rispecchiare un sogno umano di bellezza e a circondarsi di magnificenza? […] In quel loro intimo sogno e nel loro muto linguaggio sembravano (le acque) già chiamare la pietra affinché solidamente chiudesse fra chiese, fra palazzi e fra giardini la loro vita ansiosa e mutevole. E quando sorsero i primi edifizi in quel silenzio in acque aspettanti, un altro sogno agitò profondamente le masse architettoniche […] E avvenne che la pietra chiamò la luce, affinché rivelasse l'ardita aspirazione che hanno gli edifizi ad ascendere verso il sole» (pp. 60-61). ←

[13] Il tedio e la mediocrità della vita comune sono lungamente descritti dal protagonista delle *Vergini delle rocce* (si rinvia a *Rom*. II, n. 4 a p. 3). Il sortilegio di Venezia è avvertito anche dal Barrès (*Du Sang, de la Volupté et de la Mort*), che dalla «médiocrité» della vita comune si volge

«plus ardemment encore vers les magnificences de la passion tendre et décorative» (p. 83; il passo è citato in M.E. Caramaschi, *Maurice Barrès et Venise*, *Actes du Colloque Barrès*, Nancy, Faculté des Lettres, 1963, p. 267). ←

[14] La prima comparsa del nome si ha nel taccuino XVI, 1897, 216 e XXIX, 1899, 331. Foscarina e Perdita sono presenti sino dall'inizio nella cianografica. Il nome deriva da Shakespeare (*Winter's Tale*), ma qui è risemantizzato. Informano Praz-Gerra che Perdita, prima che a Eleonora Duse, era nome attribuito all'attrice Mary Robinson (1758-1800), che aveva recitato nella parte shakespeariana. ←

[15] La negazione di Venezia come città cara a una generazione postromantica per il suo aspetto languido e morente si afferma già qui («eccitando tutti i desideri sino alla febbre»; «in certe ore mi sembra che i miei pensieri s'infiammino»), e diverrà poi motivo dominante. ←

[16] Il riferimento è al *Piacere* (*Rom.* I, p. 98): «[…] i muri avevano quella luminosità singolare che riflettesi dagli edifizi di Roma "nell'ora di Tiziano"». E si veda la lettera a Barbara Leoni del 16 settembre '90: «È la grande ora della tristezza voluttuosa: *l'ora di Tiziano*. Jessica, dove sei? dove sei? O Miranda, o tu che sei la più strana e la più dolce di tutte le creature sognate dai poeti, o Jessica, o Miranda, o Gorgon, o tutta mia!». Nomi, come Perdita, di derivazione shakespeariana. ←

[17] La chiesa della Salute, paragonata a uno degli edifici descritti da Francesco Colonna detto Polifilo (n. circa il 1433), umanista e frate domenicano, nella *Hypnerotomachia Poliphili* pubblicata da Aldo Manuzio a Venezia nel 1499 e ricordata anche nel *Notturno*: «Sembra trapiantato da un verziere del sogno di Polifilo» (*Ric.* I, 417). Così nel Taine: «Le canal tourne, et l'on voit s'élever de l'eau, comme une riche végétation marine, comme un splendide et étrange corail blanchâtre, Santa Maria della Salute avec ses dômes, ses entassements de sculptures, son fronton chargé de statues; plus loin, sur une autre île, San Giorgio Maggiore, tout arrondi et hérissé comme une pompeuse coquille de nacre» (p. 254; al Taine rinvia anche Tosi '68, pp. 19-20, rilevando che per l'autore del *Fuoco* le righe del Taine sono «le point de départ d'un poème, d'une menue sonate en blanc majeur»). Il passo di d'A. sulla chiesa di Santa Maria della Salute (1630) è citato da A. Griseri, *Le metamorfosi del Barocco*, Torino, Einaudi, 1967, come esempio di mirabile «equivalenza verbale» ai modi del Barocco veneto, che fanno dell'edificio una «conchiglia sulle acque della laguna». ←

[18] Il Molmenti (*La dogaressa di Venezia*, Torino-Napoli, L. Roux e C. Editori, 1887 – nella copia presente al Vittoriale con segni di mano dannunziana) fornisce utili indicazioni: «Loredana Mocenigo morì nel dicembre 1572, e le sue esequie furono simili a quelle del Doge. Il suo corpo fu vestito con l'abito delle monache della Croce alla Giudecca, e sopra alla cocolla le fu messa una gran vesta d'oro, foderata di lupi cervieri, e in testa, sopra i veli monacali, un gran velo bianco di seta, orlato d'oro, che copriva le spalle, posate sovra un cuscino d'oro […]» (pp. 300-301); «[La dogaressa Morosina Grimani] morì il 21 gennaio, nel suo palazzo di San Luca, e ordinò nel testamento che il suo corpo non fosse, secondo il costume, imbalsamato […]» (p. 324). Reminescenze tennysoniane

(dal *Day-Dream* tradotto in parte dal poeta dell'*Intermezzo di rime* in appendice al volumetto Sommaruga col titolo *La bellezza dormente*) in questa estatica figura sommersa: una *Bellezza dormente* (*Da tempo, mentre posa ella nivale* […] *la nerissima chioma virginale* […] *fuor da un nodo di perle sgorga e inonda / l'estatica figura, come un rivo*:) congiunta con una *Donna del mare* (*Intermezzo* '94, sezione *Plastice*) spogliata dalle connotazioni «gentilmente mostruose» rilevate dal De Michelis (*Ella dormia da tempo. Il divin Mare / proteggeva ne l'acque la divina / dormente. Era una dubia alba lunare / ne la profondità sottomarina; / ed a l'alba un immenso fluttuare / di forme. Si attorceano a lei supina / come colubri l'alghe nere e amare* […]) e avviata verso un iconismo stilizzato e allegorico, di gusto vagamente liberty. Si pensa a Burne-Jones, alla linea spiraliforme e fluida dei capelli che ricadono avvolgendo le sue figure femminili. L'immagine dell'Estate defunta diviene, nel *Fuoco*, vero *topos* ricorrente, associata alla sensazione dell'autunno incombente. ←

[19] La Fortuna a cui è rivolta, come prora, l'isola di San Giorgio Maggiore, è una statua poggiante su un globo dorato sorretto da due Atlanti, posta a corona della torretta della Dogana da Mar al termine del Canal Grande. La statua è opera di Bernardo Falcone, e risale al XVII secolo. ←

[20] Così descrive il Palazzo Ducale, Ariele nella *Beata riva*, p. 62: «Una grande ora d'ebbrezza suonò per la materia ansiosa d'esprimere una sua sempre maggiore e più intensa aspirazione verso la luce; e la divina febbre della pietra fu calmata solo quando sulla laguna apparve questo palazzo dei Dogi, vivente meraviglia sospesa fra un sogno d'acqua e un sogno di cielo». ←

[21] S. v. «ombrevole» il Tommaseo-Bellini riporta: «Agg. com. Ombroso, Buio, Oscuro». ←

[22] Lo attesta il Molmenti, in un passo segnato a margine da d'A. «Certo, più sfarzoso d'ogni altro era l'abbigliamento della Dogaressa, la quale vestiva con manto ducale e godeva, per le sue spese, di alcune rendite sopra il dazio dei frutti […]» (*La dogaressa*, p. 233). ←

[23] Pomona è la divinità romana dei giardini; Aracne la fanciulla della Lidia abilissima nella tessitura, che sfidò Minerva a una gara, la superò in abilità e suscitò la gelosia della dea che distrusse la sua tela. Aracne si impiccò e venne trasformata in ragno. Il Vestiario è una sala del Palazzo Ducale. Il Veronese è per il d'A. del *Fuoco* il pittore dell'«opulenza inaudita» ricordato ogni volta che il contesto suggerisce immagini allegoriche di fasto e abbondanza. ←

[24] Cfr. la n. 83 alla Parte I. ←

[25] Interessante la chiosa di Angelo Conti recensore del *Fuoco* su l'«Illustrazione italiana» del 25 marzo 1900: «L'imagine, nello spirito di Stelio, non s'aggiunge al pensiero per arricchirlo, ma nasce in forma di pensiero o lo sostituisce quasi sempre […] Ha ragione Stelio di sentire e di pensare in questo modo? Quanti conoscono Venezia non potranno negare che la sua grande e profonda vita sia passata nelle pagine del *Fuoco* […] Questo libro è una vera e una grande rivelazione di Venezia; e Stelio ha diritto ad essere chiamato *l'animatore* e *l'imaginifico.* Nel suo orgoglio si continua l'animazione della città ch'egli sa disvelare con così perfetto magistero d'artifizio e si compie il quadro in cui egli chiude l'imagine luminosa». ←

[26] Sta per attinenti. «Indica la prossimità a una certa relazione di appartenenza» (Tommaseo-Bellini). ←

[27] La tonalità sadica non è mai disgiunta dalla dimensione del possesso erotico: si ripensi solo all'Ippolita del *Trionfo della morte*, e al rapporto che la lega a Giorgio Aurispa. ←

[28] L'arcaismo (fittiva per fittizia) è già in Boccaccio. La metamorfosi operata dalle parole, e quindi il potere alchemico della letteratura, è motivo dominante non solo nel *Fuoco*, anche se nel romanzo esso raggiunge la sua massima espressività. Si pensi alla riflessione tarda del *Libro segreto*: «La trasmutazione delle parole è una vera operazione di alchimia. Non v'è convenienza tra il linguaggio ben chiamato itinerario da Ugo Foscolo e questa non divina né umana materia d'arte, che non ha eguali in tutte le materie del mondo se non forse in alcuni concenti della Musica» (*Ric.* II, 860). ←

[29] Il connubio arte-vita (e quindi arte-natura) nelle pagine del *Fuoco* si ripropone più volte nei modi di un nietzschianesimo che trova nel *Fanciullo* alcionio (non a caso spesso citato) il momento di consacrazione più esplicita. Più vicina alle istanze positivistiche, benché già pienamente partecipe delle aspirazioni del simbolismo, l'intervista rilasciata da d'A. a Ojetti riconosceva già quel connubio: «L'arte, esprimendo con più forza e con più lucidità quel che la natura esprime oscuramente, rappresentando con la maggior possibile esattezza verbale i più complessi fenomeni interiori per rendere visibili i loro rapporti nascosti, decomponendo gli elementi per organare nuove forme e dando a queste tutta l'intensità del reale […] può rendere manifesto ciò che ancora è dubbio […] I grandi scienziati e i grandi artisti sono gli uomini della vita […] Mai l'anima umana ha avuto con l'anima delle cose comunioni più profonde […] l'Arte non è se non la trasfigurazione naturale delle persone e delle cose reintegrate nella pienezza del loro essere […] Lo splendore di una tale idea non raggia dall'arte dell'antica Grecia e del nostro Rinascimento? Quell'arte rappresenta vive le forme ideali della vita» (cfr. U. Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, Firenze, Le Monnier, 1946, pp. 357 e sgg.). ←

[30] La citazione è tratta dalle *Vergini delle rocce* (*Rom.* II, p. 77). ←

[31] Il passo, oltre a sintetizzare la poetica dannunziana già pienamente definita nella lettera dedicatoria al Michetti che apre il *Trionfo della morte* e nella realizzazione delle *Vergini delle rocce* ove si parla di «impronta costante di un unico stile» (cfr. la lettera a Hérelle di fine marzo 1896: «Ora voi sapete bene che *l'espressione*, nell'arte, è tutto, […] Le forze perfettamente *espresse* sono quelle che valgono sopra tutto»), pare anticipare riflessioni che di lì a poco il prefatore della *Beata riva* sancirà perentoriamente: «Lo stile […] essendo il segno dell'idea, è l'unico mezzo che l'artefice abbia per manifestare quella nella sua opera. Lo stile imprime alle forme un carattere che si sovrappone alla loro realtà esteriore, la purifica e la innalza. L'artefice, qualunque sia lo strumento di cui si serve, non può raggiungere la suprema espressione di ciò ch'egli sente e di ciò ch'egli pensa se non con lo stile; che è appunto il simbolo perfetto, l'indistruttibile impronta del genio su la materia

dominata» (p. IX). La «figura musicale» dotata di «un contorno netto», qui di derivazione contiana, è espressione tecnicamente precisa per indicare la successione delle altezze in un segmento dato; precisione tecnica riscontrabile anche più avanti, in relazione al parametro timbrico («– Ah, Perdita, come sapete diffondere l'ombra su la vostra voce! – interruppe il poeta, sentendo una notte armoniosa ottenebrare le sillabe dei suoi versi»). ←

[32] Come le protagoniste femminili delle opere di d'A., anche la Foscarina adombra nel volto l'ambiguità del sorriso leonardesco. Lunga sarebbe la descrizione della galleria dannunziana, che segue la suggestione interpretativa di Pater, Keats, Shelley, Baudelaire… Ci si limita a rinviare a *Versi* I, p. 1135. ←

[33] Il motivo della melagrana, tradizionalmente, in poesia, di repertorio metaforico (basti accennare alle *Grenades* di Valéry) acquista qui una valenza emblematica carica di simbologie complesse (vedi le successive riprese del tema). Il frutto «sovraccaricato di significazioni ideali», su cui si era già soffermato il narratore delle *Vergini delle rocce* (*Rom*. II, p. 39, n. 1) è presente in tutto l'arco della produzione dannunziana, da *Canto novo* (seconda *Offerta votiva*, ove il *riso vermiglio* del frutto è iterato ad eco: *una melagrana che ride del suo numeroso / riso vermiglio pe' semiaperti labbri;*) al *Venturiero senza ventura*, *Ric.* II, p. 127 («Ecco una melagrana che ride da tutti i suoi denti vermigli!»). Momento centrale e davvero importante anche per la datazione delle pagine in oggetto del *Fuoco*, il sonetto *La grenade* (X dei *Sonnets Cisalpins* inviati all'Hérelle il 24 dicembre 1896): *Fruit, emblême nouveau de mon âme que hante / le désir de contraindre un monde à son empire / puisque mon âme enfin a dénoué la Spire / du reptile onduleux à la langue dardante // fruit, que j'aime entre tous, né d'une fleur ardente / aux pétales de fiamme, au calice de ciré, / fruit clos comme un écrin, couronné comme un sire, / que le peintre ingénu mit dans la main de Dante / à Perséphonéia, fille de Déméter, / t'offrit le noir Hadès pour qu'en le clair Aithèr / elle n'oubliât pas les fleuves souterrains. // Ainsi je veux, ô fruit antique de l'Enfer, / à la déesse Gioire avec l'or et le fer, / pour qu'elle se souvienne, offrir tes rouges grains.* (Il sonetto si legge nell'*Appendice seconda* ai *Versi d'Amore e di Gloria*, I, Milano, Mondadori, 1968, p. 1013.) ←

[34] Per l'identificazione Foscarina-Persefone, cfr. le nn. 6 e 47 alla Parte I. In *Maia* è Demetra ad apparire cinta di peplo e coronata (XIII, vv. 37-42: *Poi gli occhi pregni di luce / chiusi e la dea, ch'era informe / per entro alla massa terrestre, / sorgere perfetta nel peplo / cerulo vidi, chiomata / nella corona murale*). La fonte è il saggio citato del Pater, ove la descrizione è applicata a Persefone: «L'immagine di Persefone […] con la alta acconciatura a mo' di torre da cui pende il velo […] ha l'aria di un corpo avvolto nelle sue pesanti vesti; mentre le mani e i piedi arcaici ed una certa rigidità delle pieghe del panneggio le danno un certo carattere ieratico […]» (p. 283 nella traduzione della Marabini). Ieratica proprio come la «cupa maschera» di Perdita: ed anche il sentimento ambivalente di malinconia e gioia su cui si chiude il passo citato è di probabile derivazione pateriana: «C'è un senso di attrazione in queste divinità della terra, simile all'influsso di posti freschi, case quiete, luce

tenue, tranquillanti voci». Il colchico, fiore violaceo che annuncia l'autunno, pianta velenosa, fiorisce anche in *Alcyone*. Cfr. L'ASFODELO, VV. 79-85: *Le Oceanine ornavan di ghirlande / i lembi della tunica a Demetra / piangente per il colchico apparito.* // *Com'entri nello Scòrpio il Sole, o Derbe, / ti condurrò su i pascoli del Giovo / in mezzo ai greggi delle pingui nubi,* // *perché tu veda il colchico fiorire.* Della tragedia *Persefone*, mai compiuta, d'A. annunziava le *Personae* nella carta 10463, lemma 765 dell'APV. ←

[35] La dea propiziatrice dei parti. ←

[36] Latinismo per abbracciano. ←

[37] Stelio ricorda certo le riflessioni di Amiel («Nous sommes tous visionnaires […]» si legge nel *Journal intime*) care a un'intera stagione simbolista. Ma i *segni* vengono qui richiamati a un preciso significato alchemico, in armonia col tema dominante nel *Fuoco*. ←

[38] Ninfa dei boschi. Cfr. lemma 127, carta 1693 e T XI, 1897, 145 (febbraio): «*Ella* entrò nel platano vacuo (*la sola corteccia*) e guardò il buco luminoso in sommo donde uscivano i rami – (Amadriade)». Anche nel *Sogno d'un mattino di primavera* Isabella avverte in sé uno spirito di amadriade. ←

[39] Dal nome latino del melograno, *malum punicum*. Stelio si vede trasformato in icona cinquecentesca, tradotto in emblema come i condottieri delle medaglie che ama, o i capitani di ventura più volte descritti nelle *Vergini delle rocce*. ←

[40] Nomi di giovani trasformati in fiori e in piante nelle *Metamorfosi* ovidiane (X, 185 sgg; III, 346 sgg.; X, 121 sgg). In particolare Giacinto, amato da Apollo, fu ucciso da lui per errore con un disco; dal suo sangue nacque il fiore. Narciso, figlio di Cèfiso e Lirìope, respinse l'amore di Eco, fu punito da Afrodite e costretto a innamorarsi della propria immagine riflessa nell'acqua, e fu poi mutato anch'esso in fiore. Ciparisso, figlio di Tèlefo, uccise per errore un cervo donatogli da Apollo. Inconsolabile, fu tramutato in cipresso. ←

[41] Secondo Praz-Gerra «la cerimonia di adornare di monili l'albero, non fa che ripetere quel che Serse fece per onorare un bel platano di Lidia: cfr. Erodoto, VII, 31; Eliano, *Var. hist*., II, 14». «Effrenico» è detto l'arbusto dal nome di Stelio Effrena. ←

[42] È il nome del fiore del melograno; cfr. anche in *Alcyone*, L'ALLORO OCEANICO, vv. 3-4: *melagrano, e il tuo rosso balausto / quasi fiammella in calice di cera.* Il «primo libro» è il *Piacere* nell'edizione francese. ←

[43] Una notazione analoga si legge nel taccuino XVI, 1897, 216: «*27 ottobre 97*. Bassa marea. Di là dalla Giudecca, tutte le velme sono allo scoperto. La laguna ha l'aspetto d'una prateria acquitrinosa, nella luce bionda. I sibili rauchi delle *sirene* in questa mollezza si fanno dolci come suoni di flauto, nel lontano». Per i suoni di sirene simili a suoni di flauto, cfr. più avanti: («L'urlo rauco d'una sirena si prolungò nella lontananza fumosa facendosi a poco a poco dolce come una nota

di flauto» e «L'urlo roco d'una sirena si prolungò nell'estuario pallido facendosi a poco a poco dolce come una nota di flauto». Le «velme» sono melme affioranti nell'acqua. ←

[44] Pare qui superata l'esasperazione di Cantelmo: «Chiedevano intanto i poeti, scoraggiati e smarriti, dopo aver esausta la dovizia delle rime nell'evocare immagini d'altri tempi, nel piangere le loro illusioni morte e nel numerare i colori delle foglie caduche; chiedevano, alcuni con ironia, altri pur senza: "Qual può essere oggi il nostro officio? […]"». La «favola bella» estetizzante e superomistica, e cioè la facoltà di *creare* che viene qui attribuita all'artista, «uomo d'intelletto», diventerà poi incanto trasognato e mitico travestimento in *Alcyone* (LA PIOGGIA NEL PINETO), fino a spegnersi, nelle *Faville*, in *favola breve*: «Ecco che, alla fine della favola breve, tutto si determina e s'illumina» (ma cfr., in proposito, già la *Chimera*, PARABOLA, e più tardi la *Vita di Cola di Rienzo*). ←

[45] Cfr. *Le vergini delle rocce*, *Rom*. II, n. 4 a p. 13. ←

[46] Persefone, rapita dalla terra perché divenisse appunto sposa di Ade, dio greco del regno dei morti. ←

[47] Il carattere funereo del simbolismo legato al mito di Persefone diviene fascino del trapasso, segreta malia, sulle orme del Pater: «L'immagine di Persefone può essere considerata come il risultato di molti sforzi per sollevare l'antica oppressione ctonia, ancora gravitante intorno alle anime più grevi, riguardo alla tomba; per connettere questa con impressioni di dignità e di bellezza e perfino di una certa dolcezza: la sua immagine è intesa a rendere gli uomini se non innamorati, almeno rappacificati con la morte» (nella traduzione della Marabini, p. 293). Non è certo un caso, allora, l'accenno al melagrano: «Non credete voi che il nero Ade […]». «Egli è un Ade che non ha fede […]», presente nel saggio del Pater in contiguità con l'immagine sopra citata: «È saldamente intessuta di sonno, di morte e di fiori, ma specialmente di fiori narcotici – reduce dall'oltretomba, lei che nel giardino di Ade ha mangiato del melograno, e reca sempre il segreto della decadenza in sé […]». ←

[48] Analoga la descrizione di Torcello in P. Molmenti-D. Mantovani, *Le isole della laguna veneta*, Bergamo 1912: «Oggi Torcello è un povero villaggio d'aria mal sana, sul quale incombe il lutto del passato. Non vi mancano vedute pittoresche di canali dormenti tra le sponde erbose […]» (p. 133). ←

[49] È una citazione dall'*Isottèo*, BALLATA SESTA: *Altre plaghe ho regnate! / Eranmi schiavi li astri in lunghe torme; / e in tal regno le feste ho celebrate / de' suoni de' colori e de le forme* (vv. 13-16). La citazione era già nel *Trionfo della morte*, *A Francesco Paolo Michetti*. ←

[50] L'*Arianna* fu composta nel 1717 su libretto del veneziano Vincenzo Cassani. Nella favola Arianna, abbandonata da Teseo che le ha preferito la sorella Fedra, viene poi consolata da Bacco che la fa sua sposa. Le dona anche una corona d'oro, datagli da Venere, detta anche, come costellazione, «La corona d'Arianna» (cfr. più avanti: «[…] la corona di stelle cinta da Afrodite al capo oblioso di

Arianna»). Il dipinto a olio *Bacco e Arianna* (1577) è uno dei quattro dipinti del Tintoretto di soggetto mitologico simboleggianti la repubblica di Venezia e destinati al Palazzo Ducale: lo sposalizio tra Bacco e Arianna doveva alludere, secondo i contemporanei, allo sposalizio col mare (il Ridolfi, biografo del pittore, identificò infatti Arianna con Venezia). Il dipinto illumina la sala dell'Anticollegio, insieme con le altre tre allegorie. ←

[51] Si allude di nuovo al dipinto *La strage degli innocenti*. ←

[52] Cfr. Rolland, p. 60, n. 4: «Dès 1574, la segneurie de Venise se fait représenter devant Henri III, dans la salle du grand Conseil, une *Tragédie à l'antique*, de Claudio Cornelio Frangipane, avec musique du célèbre Claudio Merulo». Enrico III, re di Francia (1551-1589), fu l'ultimo dei Valois. Claudio Merulo, in realtà Merlotti (Correggio, 1533-Parma 1604) fu compositore e organista. Famose le sue *Toccate* (2 libri, 1598-1604). La *Tragedia all'antica*, di stile madrigalesco su testo del Frangipane, fu rappresentata per l'appunto a Venezia, ma nel 1574. Sia la *Tragedia* che gli intermezzi per *Le Troiane* di L. Dolce (1566), le uniche musiche «rappresentative» scritte dal Merulo (uno dei maggiori rappresentanti, per altro, della scuola polifonica veneziana) sono andate perdute. ←

[53] Ancora la citazione da Leonardo, come più avanti. ←

[54] Derivazioni dal *Voyage en Italie*, segnalate dal Tosi: «Ailleurs il concentre en une seule formule des notations éparses; Taine, évoquant le Tintoret de la Scuola di San Rocco, parle de sa "*furie* d'invention", du "jet pressé, *enflammé* de son *cerveau*", de sa *fougue*; toujours à son propos reviennent des mots tels que "fournaise", "flammes", "flamboiment". D'Annunzio qui, dans son exemplaire, a souligné "la *hardiesse* et la facilité du jet" rassemble ces images en un unique souhait, appliquant à un seul tableau ce que Taine dit du génie du Tintoret en général: "lo *spirito infiammato* del Tintoretto mi comunicherà dal suo *Paradiso* la *furia* e *l'ardire*"» (Tosi '68, p. 20). Il *Paradiso* (1588-89) copre un'intera parete della Sala del Gran Consiglio nel Palazzo Ducale: il Tintoretto realizzò l'opera con l'aiuto del figlio Domenico e di altri collaboratori. L'età avanzata del pittore, più che ottantenne, non gli consentì di ottenere, nella realizzazione della grande tela, gli stessi risultati artistici che il bozzetto originale del Louvre lasciava prevedere. Il Discorso di Stelio viene dunque pronunciato in luogo solenne, tra il *Paradiso* come sfondo e la *Gloria* del Veronese nella copertura del soffitto. ←

[55] Informa il Molmenti nella *Storia di Venezia*: «[…] le accademie si moltiplicarono, e presero gli strani nomi degli Uniti, dei Ricoverati, degli Uranici, dei Riuniti, dei Serafici, ecc. I gentiluomini vollero circondarsi di dotti, non pure negli orti muranesi, ma anche nelle ville di terraferma. Ai castelli turriti successero nel cinquecento le incantevoli ville sul Brenta, nella Marca Trevigiana e sui colli friulani […] E celebre per magnificenza era in Asolo il parco della regina Caterina Cornaro». Il Bembo (Venezia 1470-Roma 1547) è per l'appunto autore, tra l'altro, degli *Asolani*, dialoghi in tre libri (1505) in prosa e versi, ispirati alla tradizione cortigiana e neoplatonica. Ambientati nella villa di Asolo, essi trattano dell'amore, esaminato nelle sue più autorevoli concezioni e infine esemplificato

nelle forme dell'amore spirituale, momento di estasi contemplativa mirante a una bellezza ideale e divina. Caterina Cornaro (Venezia 1451-1510) fu regina di Cipro: il senato veneto la costrinse nel 1489 a lasciare il trono assumendo in cambio la signoria di Asolo. Proprio a Caterina Cornaro d'A. fa riferimento in una lettera inviata a Barbara Leoni da Venezia, datata 13-9-'87: «La divina bellezza di Venezia è il naturale quadro della tua bellezza. Il tuo colore, quel colore così ricco e possente, tutto materiato di rose e d'ambra e d'oro opaco, è il colore idale che più felicemente armonizza con l'aria veneziana. Io non so come fosse Caterina Cornaro regina di Cipro; ma, non so perché, imagino che dovesse rassomigliarti. Ieri passai a punto sul Canalazzo, d'innanzi al magnifico palagio della regina di Cipro; e provai una commozione singolare. Non tu abitasti un tempo in quella casa regale e non t'inchinasti fuor del balcone prezioso a guardare il tremolio del sole nell'acqua sottostante? Il broccato vermiglio risplendeva di ricami rari e le gemme ti scintillavano su la fronte pura, fioche al paragone degli occhi […]». ←

[56] Di Celio Magno tratta il Molmenti in *Storia di Venezia*. In particolare i *Trionfi* del letterato e poeta petrarchista (Venezia, 1536-1602), già incline a una sensibilità barocca per il senso della morte e la sofferta religiosità, vengono menzionati nel capitolo XII a proposito delle composizioni sceniche accompagnate da canti (p. 422 dell'edizione in tre volumi): «Più tardi si rappresentarono composizioni sceniche con canti, come nel 1571, dinanzi al doge Alvise Mocenigo, il *Trionfo di Cristo per la vittoria contro i turchi* di Celio Magno. Il poeta fa parlare Davide, un coro di angeli e parecchi santi […]». In nota, a p. 457, si legge l'indicazione bibliografica: «Pilot, *Celio Magno*, Venezia 1895». ←

[57] L'attenzione alla luminosità di Venezia si collegherà nel romanzo alla percezione dell'autunno e alla tematica della decomposizione: qui i tre elementi si presentano contigui (la fronda «sazia di luce», l'autunno e la «visione dell'Estate defunta». Un attento interprete di Barrès ritrova nello scrittore francese i medesimi motivi legati all'immagine di Venezia: «Son oeil d'écrivain venu après les Goncourt s'est surtout fixé sur le jeux de la lumière […]» (l'analisi si deve a Enzo Caramaschi, *Maurice Barrès et Venise*, cit.). ←

[58] Nel Taine: «des teintes fauves de bronze florentin où rampent sinueusement de longues lueurs». ←

[59] Cfr. T X, 1896, 129: «Palazzo Ducale – Le Mitologie del Tintoretto – Bacco e Arianna. Arianna ha sul grembo un drappo azzurro, dietro di lei pende un cortinaggio rosso cupo. Il giovine Bacco, dalla nudità dorata, con i lombi cinti di pampini e di grappoli, porge l'anello. Per contemplare la tela ella si appoggia al gomito d'una delle cariatidi che reggono il grande camino –». Non è specificato il nome della donna protagonista: il taccuino testimonia una fase ancora iniziale del *Fuoco* (più avanti, a p. 130, compare infatti il nome di Basilio). Le immagini descritte nel taccuino rinviano a AT 2, utilizzato variamente da d'A. per il discorso di Stelio: pur contenendo un materiale simile, questo secondo taccuino appare meno frammentario e più elaborato. ←

[60] Reminiscenze tainiane si uniscono al fascino delle città orientali, collegato alla moda delle giapponeserie che tanto aveva affascinato il d'A. romano (si ricordi la Roma invernale descritta sulle pagine della «Tribuna», 20 luglio 1887, «tutta color d'oro sotto il pallido cielo di gennaio, come una città dell'Estremo Oriente»). ←

[61] Il nome di Donatella tornerà associato all'eco rinviata dalla corazza della nave. ←

[62] Negli APV sono conservate due carte (numero d'inventario 1641 e 1646) che testimoniano, alla data *14 giugno a notte '96*, la preferenza per il nome Lorenza. Nella carta 1683 compare il nome Clemenza (nella carta sono tre appunti, di cui il primo datato 19 giugno 1896). Si potrebbe ipotizzare un'alternanza tra i due nomi nelle primitive fasi del romanzo. Quanto ai taccuini, nel XII del 27-28 febbraio '97, p. 155, compare *Lorenza*, nel medesimo, a p. 172, *Mortella*. Da ciò, e dalla carta 1651 in cui compare Donatella, si deduce che Lorenza è nome ancora presente negli appunti preparatori del 1897, ed è soppiantato da Donatella solo alla fine di quell'anno o subito agli inizi dell'anno successivo. Quanto all'identità dell'ispiratrice, si tratta di Giulietta Gordigiani (1871-1957) figlia del pittore fiorentino Michele. È probabile che d'A. l'abbia conosciuta in casa del comune amico Carlo Placci verso la fine del 1895. Amica della Duse, la Gordigiani conobbe tramite l'attrice il banchiere tedesco barone Roberto von Mendelssohn, che la sposò nel 1899. ←

[63] L'aria si trova nella seconda parte dell'opera, nella scena fra Teseo e Arianna. È un *largo* composto di brevi frasi melodiche, ciascuna corrispondente a un verso e priva di virtuosisimi; è un'aria molto cantabile, affettiva e anche facile (ne esisteva una riduzione per canto e pianoforte fatta da Oscar Chilesotti nel 1885). Qui è eseguita con accompagnamento di piccola orchestra (cfr. anche «Un preludio di violini […]»). L'aria, infatti, inizia con un breve preludio strumentale. Al contrario le citazioni di strumenti che seguono («flauto grigio e crotalo berecintio» e «lira dorica») sono puramente metaforiche e non previste dalla partitura, la quale prevede soltanto il quartetto d'archi sostenuto *ad libitum* da un basso continuo al cembalo, cui si aggiungono due trombe e due timpani nei cori e nella sinfonia di apertura. ←

[64] Venezia è dunque la prima tra le «città del silenzio» dannunziane: non a caso il trittico FERRARA, PISA, RAVENNA, pubblicato, prima che in *Elettra*, sulla «Nuova Antologia» del 16 novembre 1899, primitivo nucleo delle *Città del silenzio* (per il momento limitato alla titolatura *Il silenzio di Ferrara*, *Il silenzio di Pisa*, *Il silenzio di Ravenna*) si legherà tematicamente e stilisticamente al romanzo e ad alcuni taccuini preparatori del medesimo (FERRARA fa propri alcuni appunti destinati al proseguimento della storia della Foscarina). Lo annota G. Zanetti, precisando che «le sezioni estreme del trittico, in particolare, rinvengono l'origine della loro diversità nell'incunabolo comune di quella prosa, di cui ritraggono, ognuna per proprio conto, le due voci – colà precariamente mescolate – di un rarefatto simbolismo musicale e dell'eloquenza "imperiale" e profetica» (*Versi* II, 1098). Di «città del silenzio» parla la *Beata riva* del Conti. ←

[65] È l'immagine di «donna fatale sintetica», secondo la definizione del Praz, che riunisce in sé un passato di vicissitudini erotiche, sul modello delineato dal Flaubert nella *Tentation de Saint Antoine* (la regina di Saba, Ennoia…) o dallo Swinburne di *Poems and Ballads*. Una «femminapalinsesto», che ha sperimentato in sé esistenze anteriori (vedi Ippolita, Foscarina, Isabella) acquistando un polimorfismo «che può trascendere o meno i limiti dell'*ego*». Essa è fatta oggetto dell'erotismo sadico-appropriativo dei protagonisti dei romanzi, ma sovente «resiste all'incorporazione», affermandosi come «ente *naturaliter* impossedibile e "separato"». Per le citazioni cfr. V. Roda, *Note sui personaggi femminili del d'Annunzio*, in *Il soggetto centrifugo*, Bologna, Patron, 1984, pp. 278-280. ←

[66] Le architetture sembreranno «rivivere» anche poche pagine più oltre, secondo una ideale continuità che congiunge tra loro, nei secoli, le immagini della bellezza. Il motivo è più volte affermato anche da Angelo Conti nella *Beata riva*, testo parallelo e davvero consustanziale al *Fuoco*. ←

[67] Il passo risente dell'ispirazione carlyliana ed emersoniana che impronta di sé l'esperienza del poeta-oratore-politico (l'anno di composizione di queste pagine, tra l'estate e l'inverno 1986, le colloca idealmente vicine all'ideologia che guida il *Proemio* delle *Vergini delle rocce* e il discorso elettorale del '97, noto come *Discorso della siepe*). ←

[68] È il primo accenno a Wagner, che sarà più avanti al centro di un ampio dibattito sul concetto di *drama*. È importante ricordare che nella copia cianografica relativa alle prime 195 cartelle del romanzo, di cui d'A. dà notizia in una lettera a Emilio Treves dei primi del '97 (cfr. Notizia sul testo), l'accenno è ben diverso, a dimostrazione di una ancora incerta idea dello sviluppo tematico legato alla figura del compositore tedesco. Francesco de Lizo infatti, in quelle carte, dice soltanto: «L'uomo che spirò in Palazzo Vendramin […]». ←

[69] Il «fervido e sterile asceta della Bellezza» adombra, come è noto, la figura di Angelo Conti, il *doctor mysticus* che d'A. nella *Beata riva* definisce il «fratello pensoso che prediligo» (Introduzione, pp. III, IV). In realtà non pare eccessiva la stima dannunziana nei confronti delle teorie estetiche e della forza speculativa del «dolce Platone» suo amico: la recensione al *Giorgione* del Conti (Firenze, Alinari, 1894) pubblicata sulle pagine del «Convito» ne è prova indubitabile. E tuttavia, come precisa la Marabini Moevs (pp. 115 e sgg.) il Conti fu il principale suggeritore «delle correnti estetiche idealistiche da Platone a Schopenhauer, registratore e portavoce efficace, anche se non sempre fedele, delle varie tendenze estetiche, simbolistiche e mistiche che circolavano per l'Europa durante la seconda metà del secolo». La sua collaborazione con d'A. è intensa: basti qui accennare alla trascrizione dei *Frammenti* di Eraclito ad uso del *Fuoco*, di cui si dà conto nella Notizia sul testo. Lo stesso *Giorgione* del resto, nonostante le riserve dannunziane, è tra le fonti del discorso di Stelio, insieme con *The School of Giorgione* del Pater. ←

[70] S. v. «abbarrare» cfr. Guglielmotti: «chiudere il passo al nemico con barre, pali, botti, gomene e simili; così in terra come in mare». ←

[71] Più sobria la descrizione del Taine (p. 255). ←

[72] Il sogno superumano di Paris Eglano si esprime nei modi sadico-lussuriosi già lungamente sperimentati da d'A. sino dall'*Intermezzo*. Si rinvia a *Versi* I, QUALIS ARTIFEX PEREO! (con analogo transfert neroniano), e alla nota a p. 930. ←

[73] Possibile allusione alla regina Margherita (*margarita* significa latinamente perla). ←

[74] Una descrizione dettagliata è nel Molmenti, *La dogaressa* (il testo è nella biblioteca del Vittoriale), capitolo XII, *La Dogaressa Morosina Grimani*: «Sulla fine del secolo XVI, nell'incoronazione di Morosina Morosini, moglie del doge Marino Grimani (1595-1605), Venezia volle ostentare tutta l'ambizione del lusso e della pompa […] tale incoronazione […] fu quanto mai dir si possa solenne e acconcia ad abbagliare il popolo» (p. 307); «[…] il dì 4 maggio (1597), fu stabilita l'entrata trionfale in Palazzo della dogaressa Morosina. A questa novella fu per tutta la città grande allegrezza […] Nella gran sala (di Palazzo Grimani), addobbata di cuoi dorati, aspettava Morosina Germani, vestita di panno d'oro, con gran manto d'oro riccio e fiorami d'argento. Della stessa stoffa era il corno, da cui scendeva un lungo e sottilissimo velo di seta» (p. 309); «Passò il Bucintoro per il Canal Grande, fra il suono delle musiche e delle campane, fra il rombo delle artiglierie, degli archibugi, dei mortaretti. Le Fondamenta e gli approdi sembravano quasi trasformati in un formicolio di gente romorosa e gesticolante […]» (p. 311); «Passavano poi le gondole, con frange e nappe d'ogni tinta, le peote, di dentro e di fuori cariche di dorature, ornate di statuette, di delfini e di tritoni, le barche decorate di stoffe dai colori smaglianti, di veli stelleggiati d'oro, di piume, fiori, ornamenti, rilievi. Il Bucintoro, dove erano la Dogaressa e un gran numero di patrizie biancovestite, giungeva a San Marco e il corteo discendeva di fronte alle colonne della piazzetta» (p. 314); «[…] la Dogaressa […] salì al palazzo, e fra le musiche, fu accolta dalle Consorterie delle Arti […] Così i barbieri, oltre gli arazzi e i tappeti, avevano ornata la loro stanza con un arco […] Seguivano i sarti, i calzolai, i merciai […]» (p. 318; segue un lungo elenco). ←

[75] Il cortile di Palazzo Ducale presenta in realtà due pozzi, opera di Alfonso Alberghetti (1524) e di Niccolò dei Conti (1556). ←

[76] La musica «evocata dalle parole» e «dalle immagini» è, secondo il Conti recensore della *Gioconda* (sul «Marzocco» del 22 gennaio 1899) forma espressiva centrale anche nella tragedia dannunziana. Una musica, pertanto, che emerge «in forma di ritmo verbale nella successione delle immagini e dei periodi», penetrando, come sostenevano i Greci, fino all'essenza dello spirito, per «dargli il ritmo morale» e «purificarlo». ←

[77] Antonio Pisano, detto il Pisanello, fu celebre pittore e medaglista (1395-1450). Di lui parla Angelo Conti nel suo studio su *Giorgione*, in pagine che qui d'A. dimostra di avere attentamente

consultate: «L'apoteosi d'una vergine figurata dal Pisanello nel rovescio d'una sua medaglia mantovana, sembra un puro sogno dell'arte greca. La unità e la universalità dello stile fonde le arti di tutti i tempi in un ideale comune» (p. 18); «l'anima più schiettamente ellenica di tutto il Rinascimento (Pisanello). I suoi rovesci di medaglie sono solo paragonabili ai rilievi mirabili della scultura greca. Il suo ritratto di Cecilia Gonzaga recentemente acquistato dalla Galleria del Louvre, è un'opera di tale perfezione di stile che, nel contemplarla, l'anima si quieta e sogna come all'udire una musica meravigliosa […] In Pisanello, come in quasi tutti i grandi quattrocentisti sino a Giovanni Bellini e a Giorgione, lo stile è l'arte stessa» (p. 21). E si confronti la recensione di d'A. al Conti, *Note su Giorgione e la critica*, nel «Convito», 1° gennaio 1895, p. 71: «Ora si può ben intendere come pel nostro critico lo stile […] non sia soltanto la nota distintiva d'un individuo, il contrassegno di una età ma la nota universale ed eterna dell'arte, e quindi nei capolavori non rivesta il carattere dei tempi, ma appaia libero da ciò che è mutevole, sostanzialmente identico e nella Grecia e nel Quattrocento; cosicché l'apoteosi d'una vergine figurata da Pisanello nel rovescio d'una sua medaglia mantovana, possa sembrare un puro sogno dell'arte ellenica». Delle medaglie si parla nei taccuini: «Museo Archeologico. In una medaglia del Pisanello – Cicilia Virgo Filia Johannis Francisci primi Marchionis Mantuae – Il petto scarso, il lungo collo, la capellatura raccolta in dietro la fronte sfuggente. In un'altra medaglia un giovine elegantissimo dalla bella chioma ondosa – dal profilo imperioso. Dux equitum praestans. Malatesta Novellus Cesenae dominus. Opus Pisani Pictoris.» (AT 2, *Venezia* – 11, 12, 13, giugno 1896, 25-26); alle medaglie del Pisanello si fa poi dettagliato riferimento anche in AT 9, p. 96 (databile alla metà del 1898): ma quelle annotazioni non confluiranno nel *Fuoco*, essendo destinate alla Favilla IX e al *Venturiero senza ventura* (*Dell'attenzione*), per cui cfr. *Ric*. II, 46 e sgg. Ed è curiosa, sempre del '98, la notoletta dell'Hérelle che racconta una visita compiuta con d'A. a casa di Gustave Dreyfus, membro della Commissione dei Monumenti Storici e della Società degli Amici del *Louvre*. La visita avviene a Parigi, nella dimora del Dreyfus, boulevard Malesherbes: «Dopo pranzo, Dreyfus ci fece passare nel suo salone, che era un prezioso museo. Non c'erano là soltanto mobili antichi bellissimi, ma numerose grandi vetrine che contenevano una stupenda collezione di medaglie e di *plaquettes* del Rinascimento, in particolare quella medaglia, opera del Pisanello, che raffigura *Malatesta, dux equitum*, e quell'altra che raffigura *Cicilia Virgo, filia Johannis Francisci, primi Marchionis Mantuae*. Dreyfus, per rispondere ad alcune domande fatte dal poeta, andò a prendere negli scaffali di un'antica libreria alcuni volumi speciali, essi stessi antichi e rari su quell'arte e su quegli artisti: erano dei magnifici *in-folio*, superbamente rilegati. D'A. sfogliò con il più vivo interesse questi volumi, si estasiò alla loro bellezza, alle incisioni che riproducevano le medaglie, etc., e chiese a Dreyfus se gli faceva il favore di prestarglieli per prendervi degli appunti». Dreyfus accondiscese, ma dovette poi pentirsi della generosità: d'A. infatti, alcuni mesi dopo, non aveva ancora restituiti i volumi né risposto alle lettere

di sollecitazione (G. Hérelle, *Notolette dannunziane* a cura di I. Ciani e con introduzione di G. Tosi, Pescara, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, 1984, pp. 78-79). ←

[78] Per la concezione schopenhaueriana che qui viene affermata risultano influenti su d'A. i suggerimenti contiani (si pensi solo allo Séailles dell'*Essai sur le génie dans l'art*, secondo cui l'artista «ne se sépare pas de la nature; il la purifie, il la transfigure, il lui emprunte le corps dans lequel l'idée devient visible et vivante», Paris, Lacan, 1883, p. 283). L'artista possiede (lo sostenevano già Novalis ed Emerson…) la visione che penetra oltre le apparenze illuminando la vita segreta del cosmo, e permettendo di cogliere le corrispondenze tra le proprie figurazioni e i «pensieri» delle cose. (Per la topica dannunziana del «libro della natura», cfr. Raimondi, *Il silenzio della Gorgone*; per «la pensée obscurcie de la nature», cfr. anche Amiel citato in Tosi, *Atti* '76, p. 244). ←

[79] Proprio come nella *Beata riva* del Conti, pp. III-IV della Prefazione: «Io vorrei accompagnare con la mia mano il fratello pensoso che prediligo perché in nessun altro fino ad oggi ho sentito più profonda e più sincera la credenza nella realità del mondo poetico e perché in lui spesso io ritrovo una specie di conscienza rivelatrice e nel comento di lui talvolta una illuminazione impreveduta della mia propria opera». ←

[80] La Scala dei Censori è ricordata nel taccuino X, 1896, 130: «Alla sala del Maggior Consiglio per la Scala dei Censori […]». ←

[81] Cfr. ancora T X, 1896, 130: «La gloria del Paradiso. Dietro Basilio che parla alla folla è un'altra folla in movimento, quella dipinta dal Tintoretto. Egli salì con passo leggero e fermo i cinque gradini di legno che salivano al trono». ←

[82] La similitudine della chimera, chiamata a rappresentare la folla «ammutolita e aspettante», si ripresenterà più volte nel romanzo, sino a costituire un campo associativo di particolare intensità. Secondo un'interessante puntualizzazione di Lea Ritter Santini (Le *immagini incrociate*, Bologna, il Mulino, 1986, capitolo V: *L'artiglio della Chimera*, p. 213) la chimera può far pensare «al combattimento di un giovane eroe e a Pegaso, anch'esso animale della fantasia; la sfida dell'immaginazione può far sorgere suggestive analogie mitologiche, Perseo, Bellerofonte oppure il giovine Edipo di fronte alla Sfinge di Tebe». A quella iconografia si era già ispirato, oltre al narratore del *Piacere* il poeta della *Chimera*, nell'epigrafe sperelliana di apertura (*Vuoi tu pugnare?*), conferendo in quel caso una significazione negativa all'ambiguo mostro di suggestione flaubertiana (ma gli ascendenti sono poi numerosi, tra parnassiani e simbolisti, Huysmans e Verlaine, Baudelaire e Gérard de Nerval…). La chimera occhiuta del *Fuoco* ribalta in materiale splendido e prezioso la primitiva sensazione di pugnacità e durezza ricevuta, tanti anni addietro, dall'allievo del Cicognini in visita al Museo estrusco di Firenze (cfr. *Il secondo amante di Lucrezia Buti*, *Ric.* II, pp. 225-227: «Nel mezzo apparì un viluppo di forme discordi e feroci, una sorta di spasimo metallico lustrante in una pelle indicibilmente verdebruna: la Chimera! […]»). Nella tradizione mitica la Chimera è

l’animale mostruoso reso inoffensivo da Bellerofonte: veniva rappresentata come mostro che sputava fuoco, e si presentava con testa di leone, corpo di capra e coda di drago (psicanaliticamente tale natura triforme fa assumere alla lotta con la chimera o – precisa la Ritter Santini – «altro essere teratomorfo», il carattere simbolico «di lotta con le forme della “immaginazione perversa”» riconducibili, nel clima culturale della fine secolo, ad un ruolo di «tentazione erotica e intellettuale»: così per il protagonista superuomo del *Fuoco*, nell’immagine della chimera si trasferisce un bisogno di sfida e di lotta, di esibizione di forza, in cui la folla «deve perdere il suo carattere di molteplicità e pluralità, soccombere come soggetto collettivo per assumere una nuova singola identità», op. cit., pp. 215, 216, 221). Il soffitto della sala del Maggior Consiglio («cielo ricco e greve come un pensile tesoro») presenta «trentacinque comparti di varie dimensioni», e fu disegnato da Cristoforo Sorti veronese con «dovizia di ornamenti» già inclini allo sfarzo secentesco (Tamassia Mazzarotto, p. 525). ←

[83] Nella *Storia di Venezia* del Molmenti si legge: «Le leggi suntuarie ci apprendono che di ori e di gioielli si fece grande sfoggio […] L’oreficeria fu sempre in fiore sulle lagune. […] e la storia ricorda nati od ospiti fra noi, nel 1138 un Leone dal Molino, […] nel 1484 Vittore Camelio e Antonello di Pietro, nel 1495 Alberto di Pietro e Silvestro Grifo, nel 1500 Paolo Rizzo, famosi tutti nell’arte delicata dell’orafo» (p. 305; il testo rinvia a una nota 4 ove si legge: Jacquemart, op. cit., 1, IV). Quanto agli zaffiri tolti agli zoccoli, si precisa nella *Dogaressa di Venezia*: «Zilia Priuli (il giorno della incoronazione) indossava un manto d’oro, alla ducale, la veste d’oro con maniche larghe e sottana di broccato, aveva zoccoli di soprarizzo […]» (p. 282, ove la nota 1 informa: «Un vecchio codice scrive che la Dogaressa aveva […] zoccoli di velluto cremisin»). Il corpo della folla è pensato da Stelio al femminile, e riluce, come la Chimera, di scaglie splendenti (i gioielli): gli stimoli erotici – nota acutamente la Ritter Santini, divengono come sempre in d’A., «simboli ottici». Si tratta in ogni caso di un «simbolo ottico» astutamente sospeso tra antichità e gusto del moderno: «Il busto della sua Chimera è adorno di tutte le pietre preziose, degli antichi e nuovi gioielli dalla fredda luce minerale che avvolge la bellezza femminile dell’Art Nouveau e del simbolismo, ma sono splendenti gemme arrivate dalle magiche lontananze della storia veneziana» (229). ←

[84] Cfr. AT 3, 1896, 36: «*Academia* […] Le allegorie del Giambellino. Una chimera bendata, dalla piuma rossa, dalle zampe leonine che posano su due globi di bronzo, regge due anfore, una in ciascuna mano, in un paesaggio di montagne e d’acque». «Maculato» è il corpo della chimera come quello della «lonza» dantesca (*Inf.* I, vv. 31-33): *Ed ecco, quasi al cominciar dell’erta, / una lonza leggiera e presta molto, / che di pel maculato era coverta*, simbolo della vanagloria e della lussuria. Quanto alla figura femminile dipinta dal Giambellino o da un artista della sua scuola intorno al 1495, essa non ha – precisa la Ritter Santini – «né la pelle maculata, né pochi o molti occhi si aprono sulle sue ali piumate e ritte contro il paesaggio. I suoi occhi invece sono bendati, la parte superiore del corpo è nuda e non porta né gioielli né è adorna di pietre preziose: la *Summa virtus*, così è chiamata

nella serie di *Allegorie* conservate alla Galleria dell'Accademia a Venezia, si muove su grosse biglie di bronzo; dietro di lei un paesaggio roccioso evoca solitudine e lontananza». Una figura, certo, di difficile decifrazione: «Mostro o Arpia, sfinge rinascimentale o soltanto immagine dell'inconscio, l'*Allegoria* del Giambellino porta una benda sugli occhi; gli occhi bendati sembrano sottolineare il suo acrobatico equilibrio; per questo attributo fu chiamata Fortuna o interpretata come Giustizia, due virtù necessarie all'artista. La Fortuna che (Stelio) invoca può venirgli dalla folla; il suo applauso e il suo entusiasmo significano la fortuna dell'artista» (op. cit., p. 232). Ma la folla occhiuta è cieca, «priva di intendimento» e deve essere sbendata. Secondo la Tamassia Mazzarotto la tavoletta allegorica di Giovanni Bellini (Giambellino), ora all'Accademia di Venezia, fu dipinta intorno al 1490 «per decorazione di un "restello", mobiletto a mensa destinato a reggere oggetti da toletta». La *Summa virtus* sarebbe compendio delle virtù Temperanza, Fortezza e Giustizia. Sulla tavoletta Stelio si sofferma per analogia, in quanto i due grandi mappamondi situati sul fondo della sala gli ricordano «le due palle dorate su cui appoggia le zampe leonine il mostro metà donna metà uccello, dalle ali rosse e dagli occhi bendati, nello strano paesaggio acceso di riflesso d'oro» (p. 462). Ma l'attribuzione al Giambellino non è certa, come precisa la stessa studiosa. ←

[85] Il discorso che Stelio sta per pronunciare è lo stesso che d'A. pronunziò a Venezia l'8 novembre 1895 nella sala del Liceo Musicale Benedetto Marcello, in occasione della chiusura della prima Esposizione internazionale d'arte. Il discorso, pubblicato in quello stesso 1895 a Firenze in opuscolo presso R. Paggi, recò il titolo di «Glosa» a *L'Allegoria dell'Autunno,* «frammento di un poema obliato» (datato «Venezia, ottobre 1887»). Ristampato poi nell'Edizione Nazionale in un volume dal titolo *L'Allegoria dell'Autunno*, si trovò riunito, nella nuova veste editoriale, a scritti vari databili dal 1893 al 1934. La prosa del discorso e il poemetto si trovano ora, col titolo *L'Allegoria dell'Autunno*, in *Ric.* III, accanto agli scritti citati. ←

[86] La vitalità di Venezia, l'universalità della sua tradizione pittorica, costituiscono i motivi dominanti del passo: secondo la Marabini Moevs d'A., con il *Discorso* dell'*Allegoria dell'Autunno*, qui ritrascritto, si proponeva anche di giustificare la scelta di Venezia quale sede dell'esposizione internazionale. Si può spiegare così l'insistenza sul rapporto arte-atmosfera ambientale («simboleggiata nel connubio fra Venezia e Dioniso-Autunno») e l'intenzione retorica che sostiene l'area metaforica dell'immagine ignea, simbolo del cromatismo della pittura veneta e della stessa immagine fulgida della città. Non a caso tuttavia nella trasposizione il discorso viene più volte interrotto da pause in cui proprio il termine «fuoco» viene sottolineato «come simbolo del processo creativo in atto, il discorso, per l'appunto, divenuto ora improvvisazione» (cfr. Marabini Moevs, p. 298). ←

[87] Vita e morte si alternano dunque, e insieme si intrecciano coi motivi del fuoco e dell'acqua, secondo una struttura sinfoniale. ←

[88] La figurazione stilnovistica si colorerà di sfumature preraffaellite nell'immagine della bella addormentata nel bosco, per cui cfr. la n. 123 alla Parte I. ←

[89] Il tema è puntualmente sviluppato nella contiana *Beata riva*, cui si rinvia. ←

[90] Di arene lidie lambite da un fiume che lascia sabbie aurifere (il fiume Pactolo) si parla anche in *Alcyone*, *La corona di Glauco*, MELITTA: *Io son flava, dal pollice del piede / alla cervice. Inganno l'ape artefice. / Porto negli occhi miei le arene lidie*. ←

[91] Cfr. T X, 1896, 130: «Nella sala del Collegio la Venezia sul mondo di Veronese ha ancora il volto nell'ombra. La Giustizia e la Pace sono ai suoi piedi, con la spada e con l'ulivo». ←

[92] L'*Apoteosi di Venezia* del Veronese affascina anche il Taine; assente tuttavia, dalla sua descrizione, l'insistenza sul motivo dell'ombra: «[…] je n'ai bien vu aujourd'hui qu'un tableau, le *Triomphe de Venise*, par Véronèse. Celui-ci n'est pas seulement une fête, c'est encore un festin pour les yeux. Au milieu d'une grande architecture de balcons et de colonnes tordues, la blonde Venise est sur un trône, toute florissante de beauté, avec cette carnation fraîche et rose qui est propre aux filles des climats humides, et sa jupe de soie se déploie sous un manteau de soie. Autour d'elle, un cercle de jeunes femmes se penchent avec un sourire voluptueux et pourtant fier, avec l'étrange attrait vénitien, celui d'une déesse qui a du sang de courtisane dans les veines […] Sur leurs draperies de violet pale, près de leurs manteaux d'azur et d'or, leur chair vivante, leur dos, leurs épaules s'imprègnent de lumière ou nagent dans la pénombre […] Au milieu d'elles, Venise, fastueuse et pourtant douce, semble une reine qui ne prend dans son rang que le droît d'être heureuse et qui veut rendre heureux ceux qui la regardent […] Le misérable instrument que la parole! Un ton de chair satinée, une ombre lumineuse sur une épaule nue, un frémissement de clarté sur une soie mouvante, attirent, retiennent, rappellent les yeux pendant un quart d'heure, et on n'a qu'une phrase vague pour les exprimer» (p. 259). Ma di *ombra* sul viso si parla poi, a p. 345, in un passo citato anche da Tosi: «Dans un autre tableau de Véronèse, Venise reine est sur un trône entre la Paix et la Justice […] Le visage est dans l'ombre, une demi-ombre rosée d'air bleui et palpable qui avive encore le carmin des lèvres […] toute cette ombre est relevée par les lumières des cheveux, par le doux éclat des perles répandues sur le col et aux oreilles, par le scintillement du diadème dont les pierreries semblent des yeux magiques». Non minore l'interesse di Barrès: «Trois heures après, à Venise, j'étudiais les Véronèse; leurs force me rafraichissait […] Je suis venu à Venise pour m'accroître et pour me créer heureux. Voici cet instant arrivé […]» (*Un homme libre*, *Mon triomphe de Venise*, p. 233). Il *Trionfo di Venezia* (Palazzo Ducale, Sala del Maggior Consiglio) fu eseguito intorno al 1583 dal Veronese e dalla sua «bottega» pittorica. All'ombra particolare dei quadri del Veronese dedica alcune riflessioni anche la Tamassia Mazzarotto: «Tolta la soprammessa enfasi simbolica, resta significata […] la fantastica intonazione di gemma che palpita in quell'ombra chiamata fluida e piena di sguardi segreti;

che è mirabile definizione di quel vibrante e prezioso morir della luce che nel Veronese non sa mai spegnersi del tutto nell'ombra assoluta» (p. 481). ←

[93] Per la donna dal casco d'oro cfr. la n. 3 alla Parte I. E si veda T X, 131: «Nel *Trionfo* di Venezia il dorso della donna ignuda che è ai piedi della Regina, su la nuvola, splende. I seni delle donne e i loro volti accesi – nell'ombra – su la balaustra di marmo, tra le due enormi colonne attorte […]». D'A. fu a Venezia dall'11 al 18 giugno 1896 (in una lettera a Hérelle del 17 giugno dice di essere nella città da quattro o cinque giorni, annuncia di voler ripartire in serata, ma è smentito dai taccuini 2 e 3 che alla data 18 giugno riportano annotazioni su Venezia). ←

[94] La riflessione è aderente allo schopenhauerismo idealistico e neoplatonico del Conti, per cui cfr. la *Beata riva*. Ma si pensa anche al Wyzewa che, trattando di Wagner, parla dei coloristi in pittura con i seguenti accenti: «Chacun des éléments a, ici, la valeur d'un accord harmonique» (e puntualizza poi il concetto di «symphoniel»; cfr. RW, II, 106). ←

[95] *La Vittoria dell'Uomo* doveva appunto intitolarsi il secondo romanzo del ciclo del Melagrano, *Trionfo della Vita* il terzo. Ma il ciclo rimase interrotto dopo il *Fuoco*. ←

[96] Cfr. la descrizione del taccuino (AT 2, 1896, 25): «Gli armarii intorno, che serrano i documenti, gli archivi. Di qua e di là, chiusi da ringhiere, due mappamondi enormi, terrestri e celesti, giallastri. Intorno intorno, sotto il soffitto, i dogi, a due a due, cinti di artigli bianchi con le leggende». ←

[97] «Significare alla maniera di» è espressione stilnovistica (cfr. Dante, *Vita nuova*, XXVI; *Paradiso*, I, 70). Quanto al Veronese e al Tintoretto, così il Molmenti (*Venezia*, cit.) parla dei due pittori: «Paolo (Veronese) elegantissimo è veramente il lirico della pompa veneziana. Lui chiamano i tumulti giocondi della vita e gli splendori della luce, e nelle sue opere il pensiero, il sentimento, la commozione si trasformano in una grazia plastica meravigliosa, in una perfezione tutta esteriore e sensibile. Fra i seducenti aspetti di quest'arte, la quale più che una emozione allo spirito dà un compiacimento agli occhi, soltanto il Tintoretto, anima appassionata e veemente, seppe esprimere, accanto a fulgide impressioni, profondità paurose. In alcuni suoi quadri la luce si riflette nell'acqua in mille pittoresche guise, e tutto vibra, sfavilla, sfolgora, trionfa; in altri, sembra che le più tragiche visioni abbiano inspirato l'artefice, nel cui spirito si generavano immagini innumerevoli e diverse. Tutta la forza del suo genio si rivela nel *Miracolo di San Marco*, un'opera che impronta di un suggello di bellezza perfetta la scuola pittorica veneziana» (pp. 79-81). ←

[98] Sta per miraggio, ingannevole fenomeno fisico dell'atmosfera, fata morgana. ←

[99] La similitudine sinestetica cielo-acqua e il motivo del rispecchiamento sono temi shelleyani (si veda *A Jane – Recollection*) già apparsi nel *Piacere* e destinati a replicarsi sino all'alcionia LUNGO L'AFFRICO. Qui si nota semmai un intensificarsi delle immagini verso la metafora ampliata e reboante (l'acqua: «materia siderale»), che trasferisce una sensibilità tardoromantica (i novalisiani pensieri occulti) nelle forme dell'enfasi barocca. ←

[100] Anche per il Taine la natura inanimata può vibrare di sensibilità: cfr. p. 228 «[…] il n'y a pas un atome de l'air qui ne frémisse, et la vie est si débordante qu'elle transpire et fourmille par les pierres, par les arbres, par les terrains, par les nuages, par toute couleur et par toute forme, par la fièvre universelle de la nature inanimée». ←

[101] Stelio, l'uomo estetico che possiede la legge delle concordanze e delle trasformazioni, è davvero, come sottolinea la Marabini Moevs, creatura eracliteo-nietzschiana (il Nietzsche della *Filosofia nell'età tragica dei Greci*), l'eroe che «sa cogliere il segreto cosmico della funzione del fuoco» come forza creatrice del cosmo, assimilata in questo caso alla Bellezza rivelata alla «vittoria dell'Arte liberatrice». ←

[102] Atta, cioè, a produrre una reciproca e magnetica attrazione. ←

[103] Cfr. la n. 74 alla Parte I. Circa i profumi, il Molmenti (*Storia di Venezia*, p. 298) informa: «Occupazione principale (delle donne) imbellettare colla cerussa e col rossetto le guance, e persino tingere le mammelle, che si lasciavano tanto scoperte da rendere famoso *l'espoitrinement à la façon de Venise*». E ancora: «Durava invece non soltanto l'uso inverecondo di scoprire il seno, ma anche d'imbellettarlo. Il Casola aveva notato che molte *damiselle* non avevano soltanto il volto *molto bene depento*, ma anche *el resto del nudo che se vedeva*» (p. 299). ←

[104] Il linguaggio visibile sta ad indicare qui la capacità della parola di descrivere la pittura dei maestri coloristi veneti (cfr. anche la n. 92 alla Parte I). Di linguaggio visibile si parlerà però sovente anche nelle pagine wagneriane del romanzo, in rapporto naturalmente alla musica: e si penserà al Nietzsche della *Nascita della tragedia*. Anche per il Wyzewa interprete di Wagner si assiste, infatti, nel Dramma, alla rappresentazione dell'«image devenu visible». Si ripete comunque il connubio tra l'estetismo idealistico del Conti e la concezione tainiana dell'arte che, non a caso, viene ricordata anche nella prefazione alla *Beata riva*, molto vicina all'articolo sul *Giorgione* del Conti pubblicato da d'A. nel gennaio 1895. Si legge infatti nel *Voyage en Italie*, a proposito della pittura veneziana: «C'est ce naturel national que les peintres représentent dans leurs types […] Ce sont eux qui l'ont dégagé, précisé, incorporé dans une forme visible» (p. 319: il rapporto è segnalato anche da Tosi '68, p. 20). Si confronti in proposito anche il Taine, citato nelle *Vergini delle rocce, Rom*. II, p. 10, n. 3. ←

[105] Cfr. AT 2, 1896, 25: «Su le pareti le battaglie navali, le galere rosse dai remi numerosi, i ritorni dei Dogi. Nel soffitto Palma il giovane, Tintoretto e il Veronese glorificano Venezia. Tutto è eroico». La frase citata ritornerà come *Leitmotiv*. ←

[106] L'interesse del d'A. per il teatro nei mesi in cui venivano composte queste pagine (tra il luglio e il dicembre 1896) è puntualmente documentabile. Si rinvia in proposito alla Notizia sul testo e alle pagine del *Fuoco* che riprendono fedelmente il testo della *Città morta*. ←

[107] Si tratta, come informano Praz-Gerra, del frammento 166 dell'edizione curata da O. Schroëder, Leipzig, Teubner, 1914 [2]. ←

[108] Il *Sogno di Sant'Orsola* del Carpaccio (1488-1498) fa parte del ciclo dedicato a illustrare vicende della vita della santa, ora alle Gallerie dell'Accademia. Di esso parla il Taine del *Voyage*: «Rien de plus frappant à cet égard que les huit tableaux de Carpaccio sur sainte Ursule (Tableaux de 1490 à 1515). On la voit tantôt endormie et recevant de l'ange l'annonce de son martyre […] Dans un autre tableau […] elle, pale et douce, la tête un peu penchée, tient dans ses mains charmantes une bannière et une palme verte […] c'est vraiment une sainte, et la candeur, l'humilité, la délicatesse du moyen âge ont passé tout entières dans son geste et dans son regard» (pp. 528-529). Secondo la Tamassia Mazzarotto il ciclo, «dipinto con tanto minuto amore della più ingenua realtà, seguendo l'aurea leggenda di Jacopo da Varezze», si fa simbolo «della grande arte veneziana degli inizi». E tuttavia «la scena del martirio, affollata […] già prelude a un colorismo più intenso, a schemi meno rigidi, a una musicalità tutta nuova che aspetterà l'arte di Giorgione per palesarsi intera» (p. 463). Di sicuro interesse per d'A. anche la singolare descrizione del Molmenti (*La dogaressa*, pp. 178-179): «Però più ci arresta il tipo della donna che in Vettore Carpaccio e in Giovanni Bellini si presenta con nuovo aspetto. Chi, meglio di questi due pittori, seppe rappresentare la Vergine di Jesse e all'estasi della religione unire il profumo della bellezza terrena? Chi, meglio d'essi, seppe nelle linee del volto femminile unire la purità con la mollezza, conciliare il culto della beltà sensibile con le forme cristiane? L'arte non è più sentimento timido e sommesso, ma potente e libero, e non pure l'imagine teologica dei bizantini è scomparsa, ma anche la Vergine pallida e magra. Le visioni trepide dell'infanzia sono cessate, e l'arte cerca ormai sua grandezza nel vero e nello studio della rinata classicità […]»; «L'affetto cristiano non fu mai reso con più serafica dolcezza come nell'*Incontro di Sant'Orsola col suo fidanzato* del Carpaccio e la verità non fu mai dipinta con più forte semplicità e con grazia più pura come nel *Sogno di Sant'Orsola*, dello stesso pittore» (p. 180). Sempre il Molmenti tratta a lungo dei primitivi veneziani e dei muranesi (l'«isola ardente delle fornaci» è per l'appunto Murano); e ancora nel capitolo VIII della *Dogaressa*, dedicato a *L'arte e la donna nei secoli XV e XVI*, si osserva: «Nell'isola di Murano nasce l'arte, che ancora non può dirsi nazionale, giacché essa si libera dall'influsso bizantino, per inspirarsi all'ingenuità un po' fredda dei tedeschi e dei fiamminghi. Dal 1430 al 1440, Antonio Vivarini fondò la fabbrica di pittura di Murano […] Da questa officina artistica, la quale dava tutto quanto occorreva all'ornamento di un altare, uscirono poi i pittori Bartolomeo Vivarini, fratello minore di Antonio, e Alvise Vivarini, Andrea di Murano e altri» (p. 176). Eros è detto «larvato» nel senso di mascherato. ←

[109] La pittura dei tre Bellini e del Carpaccio è contrapposta a quella di Giorgione anche nella citata *Venezia* del Molmenti, pp. 76-78. Benché nel «terzo Bellini», e cioè Giovanni figlio di Jacopo, l'arte non sia più «sentimento timido e sommesso, ma potente e libero», e l'animo si espanda «nella varietà della vita» come anche «nel fratello suo Gentile e nel Carpaccio», è però solo con Giorgione che si assiste a un reale mutamento. «Tutta la pompa sensuale della bellezza si diffonde nel Cinquecento, e, primo, Girogio Barbarelli, detto Giorgione, da Castelfranco (1478-1511) esce da ogni

timidezza, predilige i corpi dalle anche rilevate e rotonde, dai seni rosei e opulenti, lascia spaziare il genio potente a sua voglia, aggiungendo alle severe cognizioni della forma i capricci della fantasia. Con Giorgione si mutano profondamente l'inspirazione e l'indirizzo artistico.» Ma è soprattutto il *Giorgione* del Conti a ispirare in questo caso d'A.: si vedano le pagine dedicate dal *doctor mysticus* al *terzo Bellini* («La musica dai cavi strumenti animati dagli angeli, dai liuti morsi dal delicato pollice infantile si trasforma in gradazione di toni fulgidi e diffusi e, ferma in un solo accordo di gioia serena, diventa la pace degli orizzonti lontani, e dilegua come una voce che passi volando. Giorgione, più moderno e un po' wagneriano, è tentato dalla passione», p. 42; «Giorgione è forse discepolo di Giovanni Bellini […] Mai, prima del terzo Bellini fu veduta una così piena ed intensa fusione del colore col disegno», p. 40; e ancora: «il terzo Bellini condensa nelle sue opere l'ultima scintilla del sentimento religioso nella vita veneziana del Rinascimento», p. 62). Giovanni Bellini, cognato del Mantegna, era stato già ricordato per una tavoletta allegorica. *Clavicordio* è forma aulica (o termine spagnolo) per *clavicordo*, strumento a tastiera e a corde percosse mediante lamine metalliche che, con numerose modifiche alla forma, alla meccanica, fu in uso nei secoli XV-XVIII. ←

[110] La descrizione ricalca da presso quella del Conti (*Giorgione*, pp. 63-64). E al Conti si affianca il Pater, con la percezione della sensualità dell'esistenza nel momento in cui essa è ridotta a visione e rimpianto; quanta somiglianza tra queste pagine e quelle delle *Vergini delle rocce* evocanti le ultime ore di Socrate, il suo addio alle chiome di Fedone! (cfr. qui «il giovinetto […] dalla chioma intonsa: l'ardente fiore d'adolescenza, che Giorgione sembra aver creato sotto un riflesso di quello stupendo mito ellenico donde sorse la forma ideale dell'Ermafrodito […] Il suo sguardo è obliquo e intenso, rivolto a una parte come per sedurre non so qual cosa che lo seduca […]»). E soprattutto si deve risalire al saggio pateriano *La scuola di Giorgione*, davvero fondamentale non solo per queste pagine, ma per l'ideazione stessa del *Fuoco*, come si avvertiva nella Notizia sul testo. Cfr. in particolare, dell'edizione citata, la p. 153: «Giorgione […] è l'artista tipico di quell'aspirazione di tutte le arti alla condizione di musica, alla perfetta identificazione della materia con la forma»; la p. 154: «qualcosa di favoloso e di illusorio si è sempre mescolato allo splendore della fama di Giorgione. […] Resta tuttavia a bastanza per spiegare il perché della leggenda sorta in torno il nome dello artista […] Il *Concerto* del Palazzo Pitti – ove un monaco tonsuto tocca i tasti di un arpicordo mentre un chierico posto dietro di lui tiene un violoncello e un giovane dal cappello piumato sembra attendere il momento giusto per iniziare il suo canto – è opera indubitabile di Giorgione [ma a Tiziano giovane venne in seguito attribuito da alcuni critici]» e la p. 162: «Nella scelta del soggetto come in tutto il resto il *Concerto* di Palazzo Pitti è tipico di ciò che Giorgione, egli stesso musicista mirabile, toccava col suo influsso […] Questi dunque gli episodi favoriti dalla scuola di Giorgione: la musica o le pause della musica nella nostra vita; la vita stessa concepita come una specie di audizione – audizione di musica […] del suono dell'acqua, del tempo che fugge». ←

[111] La Foscarina incarna ora il ruolo di Violante a conferma dello stretto legarne tematico che unisce a quel romanzo queste pagine del *Fuoco* (non a caso il *Giorgione* del Conti, qui ampiamente utilizzato, era ben presente anche all'ideatore di Claudio Cantelmo nella pagine proemiali). ←

[112] Il riferimento è al *Concerto* giorgionesco, di cui fa parte l'«adolescente dalle belle piume bianche» cui si accenna poco dopo. ←

[113] Cfr. Conti, *Giorgione*: «Solo il Giorgione lo ispira lasciandogli in eredità alcune novità […]: l'entusiasmo per Venezia, la città trionfante […]» (p. 66). ←

[114] Si tratta di Caterina Cornaro, regina di Cipro, cui si è già fatto riferimento, morta in esilio nel 1510. Il Pater (*La scuola di Giorgione*) ricorda a p. 158 che «non lungi dalla sua casa [di Giorgione] viveva Caterina Cornaro già regina di Cipro», che il pittore ritrasse. ←

[115] Anche il Conti parla de «l'alto enigma umano»; anche a lui Giorgione appare, fra i grandi artisti del Quattrocento, «il più assediato di curiose e di ansiose interrogazioni. Ma per fortuna dell'arte, lo stesso mistero che seguita ad avvolgere la sua vita, circonda ancora le sue opere» (*Giorgione*, p. 11). E a proposito del «gran Vecellio» Conti cita A. Venturi, in *Archivio storico dell'arte*, a. VI, f. VI: «Lo spirito di Bellini, ma scaldato da un'anima di fuoco: tale era l'anima di Giorgione, che passò come una meteora luminosa sui campi dell'arte, lasciando dietro a sé tracce di luce su i quadri di Tiziano e di tutti i gloriosi maestri veneziani del Cinquecento […] Giorgione sarebbe insomma un quarto Bellini, con l'aggiunta di qualche cosa d'infuocato e di fiammeggiante […] Che cosa è dunque il *fuoco giorgionesco*? È una speciale tonalità, è una speciale e straordinaria intensità di colorazione, è impeto di composizione, è rapidità di atteggiamenti; oppure è ardore intimo dello spirito, è entusiasmo, è riflesso di un'anima ansiosa ed irrequieta […]» (*Giorgione*, p. 75). Di *fuoco* parla dunque già il Conti, come pure di «epifania»: «(Il paesaggio del G.) è l'epifania dell'arte che si rinnova». Un'arte, quella di Giorgione, davvero mitica, e insieme profonda, così come la sua Venezia intima non appartiene al passato; è un frammento dell'anima umana, è una visione che riappare allo spirito ogni volta che l'esistenza gli si presenta nella sua profonda e inesplicabile tristezza, sopra un fondo di splendore» (Conti, *Giorgione*, p. 66). Il mito e il sogno sono sottolineati sia dal d'A. recensore del *Giorgione* (*Note su Giorgione e la critica*, cit., pp. 71-72) che dal Pater (cfr. *La scuola di Giorgione*, cit., pp. 160 e sgg.). Giorgione è dunque, per Stelio, il rappresentante, come sottolinea Tosi, dei «dionysiaques» e dei «prométhéens» interpreti del secolo d'oro di Venezia, «seuls capables de renouveler l'union de l'art et de la vie», contro ogni concezione di voluttà e morte (Taine, quindi, contro Barrès, autore appunto dell'opera *Du sang, de la volupté et de la mort* e di una ulteriore lettura «funebre» di Venezia in *Amori et Dolori sacrum*). Il gran Vecellio è Tiziano (cfr. *La Chimera*, EPILOGO A F. P. MICHETTI, v. 5: *e la fatale donna de'l Vecelli* […]). ←

[116] Le lampadoforie sono portatrici di fiaccole; il figlio di Iapeto è per l'appunto Prometeo. Il rapporto trasmissione dell'arte e lampadoforie è di derivazione contiana: cfr. Doctor Mysticus, *L'arte*

a Roma I. *Il paesaggio*, in «La Tribuna», 2 luglio 1885 («[…] Poiché l'arte, come nella "Lampadoforia" greca, è la fiaccola che l'artista moribondo trasmette all'artista che sorge, onde s'illumina la via ch'egli deve percorrere. Può agli artisti applicarsi il noto verso di Lucrezio: "Et quasi cursores, vitae lampada tralunt"»). ←

[117] Bonifacio de' Pitati (1487-1553), «maestro coloritore» veronese. È qui ricordato soprattutto per il *Banchetto del ricco Epulone*, ora all'Accademia veneziana (al quadro nel romanzo; si accennerà più avanti). Il primo Bonifacio è distinto dal secondo, dal alcuni identificato con Antonio Palma. D'A. attribuisce al secondo l'*Adorazione dei Magi*, anche se poi finisce per identificare i due pittori per la forza cromatica. La distinzione, secondo la Tamassia Mazzarotto, non ha ragione di sussistere. ←

[118] L'espressione *flos flammai*, informano Praz-Gerra, si trova già in Lucrezio, *De rerum natura*, I, 900, «ma *l'interno fiore del fuoco* non è che nella *Laus Veneris* del Swinburne, ove, parlandosi di Afrodite nascente, si dice che la spuma pareva fuoco sul suo cammino, e (nella versione di G. Mourey, in *Poèmes et Ballades*, Paris, Savine, 1891, p. 34) "elle était comme la fleur intérieure du feu". Da questo "fiore del fuoco" germoglia in d'Annunzio l'immagine delle mani incombustibili». Ancora un confronto col *Giorgione* del Conti: «I maestri non sono l'arte, ma sono i sacerdoti dall'arte, sono quelli che alimentano e trasmettono il fuoco che dovrà illuminare i prodigi del genio» (p. 38). ←

[119] Polemico nei confronti della tendenza neoromantica, diffusa nell'Europa di fine secolo, a considerare Venezia come rifugio di «anime gracili», d'A. ne esalta al contrario, sulle tracce del Taine, la capacità di risvegliare la «virtù attiva». Obiettivo immediato della polemica può essere il Barrès de *La mort de Venise* («une ville toujours pareille sur une eau prisionnière», p. 14; «épuisement», «air fiévreux des lagunes», p. 16; «lieu qui se prête davantage à l'analyse des nuances du sentiment, aux rêveries sur le Moi», *ivi*; «tristesse voluptueuse dont Venise éternellement se pâme», «paludisme de cette ruine romantique», «Le charme puissant de ces petits canaux, pleins d'ombre dans le bas», p. 25), ma soprattutto l'autore di *Un homme libre*. Nel decimo capitolo del suo romanzo (*Mon triomphe de Venise*) lo scrittore francese tratteggia infatti un'immagine di Venezia basata sul fascino della grazia, del provvisorio, delle suggestioni confuse eppure coinvolgenti verso una deperdizione dell'essere. Anche Barrès, tuttavia, scopre poi in Venezia il potere di una «straordinaria sublimazione»: «Ses splendeurs tangibles, je les poussai jusqu'à l'impalpable beauté des idées, car les formes les plus parfaites ne sont que des symboles pour ma curiosité d'idéologue. Et cette cité abstraite, bâtie pour mon usage personnel, se déroulait devant mes yeux clos, hors du temps et de l'espace. Je la voyais nécessaire comme une Loi» (p. 238). La posizione di d'A. è invece straordinariamente vicina a quella del Molmenti, recensito dal Wyzewa sulla «Revue des deux mondes» del 15 agosto 1897 per il volume *Venezia, nuovi studi di storia e d'arte*, Florence, 1897. L'articolo del Wyzewa s'intitola *L'agonie de Venise*, e serve al recensore da pretesto per una

deplorazione dell'imbarbarimento delle città moderne (non a caso viene citato, in francese, il passo dannunziano delle *Vergini delle rocce*: «Une sorte d'immense tumeur blanchâtre a poussé au flanc de la vieille ville, et est en train d'en absorber la vie»). ←

[120] Secondo l'interpretazione attenta di Lea Ritter Santini, su cui ci si soffermerà alle nn. 219 e 221 alla Parte II, si può avvertire già qui una sorta di implicazione alchemiica degli elementi che costituiscono la vasta area metaforica del *Fuoco* (il fuoco, il vetro, l'acqua, la malinconia): Venezia ha infatti il potere di «far avvenire misteriose congiunzioni», ed è anche «la città circondata da isole lagunari, racchiusa da insenature e colli lontani come quelli che Albrecht Dürer ha inciso sullo sfondo del foglio della *Melencolia I*, accanto a cui brucia il crogiolo alchemico» (*Le immagini incrociate*, cit.). Un'«implicazione», se non alchemica, certo altrettanto coinvolgente e vincolante, determina Venezia su Barrès che, a conclusione dell'*Examin des trois romans idéologiques*, afferma: «Réfléchissant parfois à ce que j'avais le plus aimé au monde, j'ai pensé que ce n'étatit pas même un homme qui me flatte, pas même une femme qui pleure, mais Venise! […] la fièvre que j'y prenais m'était très chère, car elle élargit la clairvoyance au point que ma vie inconsciente la plus profonde et ma vie psyquique se mêlaient pour m'être un immense réservoir de jouissance. C'est à Venise qui j'ai décidé toute ma vie […] Sur cette rive lumineuse, je crois m'être fait une idée assez exacte de ces délires lucides que les anciens éprouvaient au bord de certains étangs». E sul rapporto tra immagini e loro sublimazione si era precedentemente soffermato nel capitolo X di *Un homme libre* (*Mon triomphe de Venise*, par. 2: *Sa beauté intérieure, sa loi qui me pénètre*). La penetrazione dell'anima umana nell'anima delle cose è del resto parte di quella nozione complessa di soggetto-oggetto centrale già nell'ideazione del *Piacere*, qui tuttavia protratta verso lo stupore dell'estasi epifanica, vicinissima alle tematiche alcioniche. ←

[121] Evidente l'influsso nietzschiano, in particolare per il concetto che Tosi definisce di «civilisation dionysiaque, c'est à dire à la fois voluptueuse et héroique» che rinvia alla *Nascita della tragedia* (cfr. Tosi '68, p. 21). ←

[122] Tipicamente nietzschiano (Il Nietzsche dello *Zarathustra* ma ancor più quello dei *Ditirambi*) il periodare anaforico che qui viene proposto. Il rinvio immediato è però l'ode di *Elettra* PER LA MORTE DI UN DISTRUTTORE, ove si afferma un'analoga tematica di identificazione della coscienza moderna col mito di una figura purificatrice che conduca alla rinascita. Polemizzando coi sostenitori dei plagi dannunziani, De Michelis riporta una coincidenza curiosa circa la sentenza «il piacere […] conoscimento» (il Mauclair di *Couronne de clarté*, 6 luglio 1895: *le plaisir est le moyen essentiel de connaître*). Cfr. *D'Annunzio e i plagi*, in QD XX-XXI, 1961, p. 864. ←

[123] Tema prediletto nelle tele dei preraffaelliti. Si pensi solo a Burne-Jones, al ciclo della «Rosa selvatica» con le varie figurazione della «Bella addormentata», inclini a un gusto decorativo ispirato dall'arte orientale che affascinava, verso l'ultimo scorcio di secolo, gli ambienti dell'aesthetic

movement per la ricerca di stilizzazione della natura. La tipologia della bella addormentata che interessa i pittori vittoriani (vedi Leighton e Moore) unisce in sé i temi della bellezza sensuale, dell'esotismo nel passato, dell'esaltazione della bellezza. D'A. si era già appropriato del motivo nell'*Isottèo, Isaotta nel bosco*, BALLATA QUINTA, vv. 12-16: *Ella disse: – Non dunque tal sentiere / mena al loco soave' / u la Bella, aspettando il Cavaliere, / dorme sepolta in tra le chiome flave / che crebbero per mille primavere?* –. Ma qui, nel *Fuoco*, la bella addormentata è anche, come nel Pater di *Demetra e Persefone*, la stessa Persetene «intrisa di sonno, di morte, di fiori», la cui dolcezza «vuole far sì che gli uomini s'innamorino della morte» (ricaviamo le citazioni pateriane dal catalogo *Burne-Jones*, Milano, Mazzotta, 1986, p. 28, saggio di M.T. Benedetti, *L'arte di Burne-Jones e i suoi viaggi in Italia*). La «Belle au bois dormante» è ricordata anche da Amiel (*Journal*, 9 agosto 1959) per il senso di «tranquillité cataleptique» che da lei promana. ←

[124] Il concetto di «inconsapevolezza» è anche nel *Giorgione* del Conti, ed è qualità insita nell'artista: «Il pittore […] ha espresso con potenza istintiva ed inconsapevole […]» (28). La capacità di esprimere, tramite l'arte, le «specie ideali», i «tipi» integri della natura, è riflessione vicina ad un tempo all'idealismo del Conti della Beata Riva e all'estetica del Taine. Si confronti *Voyage en Italie:* «Partout les grands artistes sont les hérauts et les interprètes de leur peuple […] Leur tact va plus loin que la science, et la créature idéale qu'ils produisent à la lumière est le résumé plus fort, l'image concentrée et plus vive, la figure achevée et définitive des créatures réelles parmi lesquelles ils ont vécu» (pp. 319-320). ←

[125] Evidente influsso nietzschiano. Fonte importantissima il saggio di Lichtenberger, *La philosophie de Nietzsche*, Paris, Alcan, 1898, presente al Vittoriale con numerosissimi segni di lettura. Il passo che riportiamo è contrassegnato da un segno nel margine a sinistra e da doppio segno a destra: «Mais, continue Nietzsche, s'écartant ici de la doctrine de Schopenhauer, le monde, injustifiable au point de vue rationnel, peut se justifier, peut-être, comme phénomène esthétique, comme la vision d'un démiurge-artiste, comme l'oeuvre d'art suprème causant à son créateur une suprême volupté esthétique. […] dans le moment de la création artistique, nous ressentons peut-être quelque chose de l'infinie jouissance du créateur» (p. 39: si tratta delle pagine in cui Lichtenberger illustra la *Nascita della tragedia*). Secondo il Wyzewa tutto lo studio wagneriano su Beethoven interpreta il tema nietzschiano del «Creare con gioia»: «Le Mage Divin est sourd, niais, méprisé; alors il voit, sous les apparences, l'Etre, et cette vision, qui désolerait un pessimiste, lui est tellement radieuse et prestigieuse qu'il évoque, en lui-même, désormais, une extraordinaire Joie». ←

[126] Il passo che qui si conclude risente della lettura di Wyzewa, *Notes sur la peinture Wagnérienne*, RW, II, pp. 102 sgg.: «L'Art doit donc recréer, dans une pleine coscience, et par le moyen des signes, la vie totale de l'Univers, c'est-à-dire de l'Ame, où se joue le drame varié que

nous appelons l'Univers» (p. 102); «L'Art, nous dit Wagner, doit créer la vie» (p. 101); «Parce que la vue devenait […] le sens special de l'art plastique, et son instrument, les lumières» (p. 104). ←

[127] Leonardo, nei suoi *Taccuini*, annotò sparsamente le sue idee riguardo a numerosi problemi musicali: gli organi umani di fonazione, la costruzione degli strumenti, la propagazione del suono, il fenomeno dell'eco. Il rapporto musica-pittura, oltre che dal Pater, dal Conti, dal Séailles, è richiamato anche dal Wyzewa traduttore del *Beethoven* di Wagner: «(L'Ame de la Musique) a éclairé les yeux du peintre italien, elle a inspiré sa force de vision, l'a porté à pénétrer l'apparence des choses de son âme, de l'Ame même du christianisme. Ces grands peintres furent, presque tous, des musiciens» (RW, I, 212). ←

[128] Cfr. AT 3, 1896, 37 (visita all'Accademia): «Bonifazio Veronese (primo). La strage degli Innocenti. Il cavaliere al primo piano che guarda impassibile la Strage, è veramente il Cavaliere del Fuoco, tutto vestito di rosso ardente […]. Nella favola dell'Epulone e Lazzaro, l'epulone (Enrico VIII), nel suo robone di velluto rosso, si volge verso la cortigiana alla sua destra e la guarda con occhio cupido nell'ombra del pesante cortinaggio verde cupo che pende nell'intercolunnio. Intorno sono i segni della vita lieta e ricca. L'Epulone stringe con la sua sinistra la mano destra della cortigiana a sinistra che, col cubito poggiato al tavolo, s'inclina verso il suono. Il piccolo moro che regge il libro della musica; i cani sparsi […] La consegna dell'Anello al Doge – di Paris Bordone – luminosissimo – tutta l'architettura splende come se fosse di chiaro elettro. La sinfonia dei rossi e dei rosei –». Limpido elettro è variante di *puro elettro*, che si trova nel discorso premesso all'Allegoria dell'Autunno, composto nel 1895 (il taccuino citato, che è del '96, fa da tramite fra il discorso e il romanzo). Numerose affinità tra il passo e la descrizione del Taine (paragrafo *L'Académie, les églises, Tintoret* del *Voyage en Italie*): ai «voluttuoso», «superbo», «magnifico», «venato» di d'A. fanno riscontro le «colonnes veinées», le «larges et magnifiques femmes», i «superbes corps», la «volupté massive et violente» del Taine (p. 356; cfr. le annotazioni di Tosi '68, p. 19). ←

[129] È la descrizione del dipinto *Bacco e Arianna* del Tintoretto, per cui cfr. la n. 50 alla Parte I. ←

[130] Cfr. la n. 118 alla Parte I. ←

[131] Il taccuino X, giugno 1896, pp. 134-135, riporta le partizioni strutturali della sinfonia *Arianna*, insieme con annotazioni riguardanti la scena del concerto. I. Ciani (*Gabriele d'Annunzio alla ricerca della musica*, in *D'Annunzio la musica e le arti figurative*, QV 34-35, luglio-ottobre 1982) ipotizza che, data la scarsa competenza tecnica di d'A. sia stato il Conti a suggerire le annotazioni, o un altro musicista amico. Il taccuino fu vergato nel giugno '96 a Venezia: sicuro, in quell'anno, un incontro col Conti (il taccuino precedente ne riportava l'indirizzo: Campo dei Tedeschi, 981, Venezia), di cui resta testimonianza anche nelle pagine dei taccuini contenenti giudizi su pittori (lo stesso taccuino X trascrive, prima della partitura dell'*Arianna*, annotazioni relative al Tintoretto della Scuola di San Rocco in termini molto vicini alla *Beata riva* del Conti: cfr. pp. 102-108). Per l'intreccio «scenico-musicale» lo stesso Ciani cita inoltre le pagine del taccuino X sul *Bacco e Arianna* del Tintoretto

(129), e ricorda anche «il profilo di Marcello» eseguito da C. Bellaigue in «Revue des deux Mondes», 1° aprile 1895. Ma si veda subito, fin dalla descrizione delle «prime note» e del «movimento fugato», il rapporto col taccuino: «Arianna-Sinfonia Il primo *movimento fugato* – interruzione – ripresa del movimento. *Largo.* Attaccano i violini e violoncelli». Le pagine che seguono erano uscite sul «Marzocco» il 30 ottobre 1898 col titolo *La lamentazione d'Arianna*. La sinfonia d'apertura dell'opera *Arianna* (che inizia appunto con un breve inciso ripreso in forma fugata dalle quattro «voci» del quartetto d'archi) fu rappresentata forse a Venezia nel 1727 al Casino dei Nobili, ed eseguita più tardi al Liceo Benedetto Marcello di Venezia, ma senza scene. Il manoscritto dell'opera fu pubblicato nel 1885 per Ricordi da Oscar Chilesotti, editore della «Biblioteca di Rarità musicali» (trascrizione per canto e pianoforte). ←

[132] Per il nome risonante contro la corazza della nave, cfr. anche: «Entrambi sussultarono […] bacino». Per il tema degli archi, cfr. T X: «Primi e secondi violini-viole e violoncelli – Entra un'altra idea Appaiono le trombe maestose eroiche. Poi tutto il quartetto insieme (violinata)». Il «cielo della gioia» e l'accenno alla corona di stelle rinviano al dipinto del Tintoretto nell'Anticollegio del Palazzo Ducale, rappresentante Arianna seduta su uno scoglio che sfiora con mano leggera la mano di Venere sospesa tra il mare e il cielo mentre incorona la sposa con il diadema di stelle. ←

[133] Il cui senso, cioè, è celato a tutti tranne che al destinatario. «La cosa involuta quasi in nessuna parte dimostra il suo fine» (Tommaseo-Bellini). «Involto, ascoso», anche per il Passerini, che cita Fra Guittone. ←

[134] Inizia qui la citazione del coro dei seguaci di Bacco che chiude il primo atto dell'opera *Arianna* (scena XII): i versi sono rispettati letteralmente, ma sono citati in modo rapsodico e le ultime due quartine sono invertite. L'andamento ritmico che alterna alla citazione dei versi cantati la riflessione di Stelio pare rispecchiare l'analoga partitura delle pagine barresiane di *Un homme libre*: «[…] Les chanteurs, la musique disaient: *L'éclat des larmes que l'esprit répand* […] Les pleurs versés par de tels yeux ont un pouvoir mystérieux […] Les chanteurs, la musique disaient: […] *Ah! Laisse-moi puiser la fièvre…*[…]» (pp. 223-225, capitolo VIII). ←

[135] Cfr. T X: «botta e risposta fra gli strumenti – Coro della prima parte – Propongono i bassi, rispondono i tenori (stile fugato) Bassi, tenori, contralti, soprani successivamente – Cessa il fugato, viene lo scoppio dinamico di sonorità le voci si fondono in una disposizione a 4 parti reali –». ←

[136] Lieo è altro nome di Dionisio; le Bassaridi (o Menadi, Baccanti, Tiadi…) accompagnavano il dio con danze sfrenate. Si fa riferimento poi all'inno orfico *A Dionisio* (Praz-Gerra: XXX, 7 in *Orphei Hymni*, a cura di W. Quandt, Berlin, Weidmann, 1955), all'inno omerico VII, 3 «simile a un uomo adolescente» (in *Hymni Homerici*, a cura di A. Baumeister, Leipzig, Teubner, 1915), e all'inno orfico XLV, 1: «Vieni, beato Dioniso, spargitore di Fuoco, dalla fronte taurina». Altri spunti rinviano all'inno omerico citato (2: «presso il lido del mare sterile»; 6-8 «i ladroni tirrenii sulla nave dai begli scalmi progredivano celermente sul vinato mare»; 18 «la nave ben costrutta») e all'inno orfico XLV,

7 («che a tutti rechi molto gaudio»); e L («nume liberatore»; «ben fruttifero»; «rimedio visibile ai mortali, fiore sacro»; «fruttifero»). ←

[137] Cfr. T X: «La *fuga* sviluppo del *tema* (individuo) *Largo* – Solo – Movimento pastorale due voci in successione di seste cantano – "Quel ch'ali'olmo". L'idea del fugato passa nell'orchestra, con abbellimenti di trilli, di volute, mentre le voci battono sul ricamo orchestrale in percussione simultanea –» (vedi il testo dannunziano, poco oltre: «Lo spirito della fuga passava allora nell'orchestra […] simultanea»). ←

[138] Le voci intonano la stessa melodia a un intervallo di sesta l'una rispetto all'altra. ←

[139] Come informano Praz-Gerra, l'episodio si trova nell'inno omerico sopra citato e anche in Ovidio, *Metamorfosi*, III, 582-691. In Omero il pilota è anonimo (suo è l'ammonimento a rispettare il dio, che gli procura la salvezza mentre i suoi compagni sono mutati in delfini). In Ovidio si chiama Acete, originario della Maeonia (terra dell'Asia Minore, o secondo altri l'Etruria, colonia lidia). In latino Medei (discendente di Medea) ha il valore di «magico» (Forcellini). Praz-Gerra propongono di interpretare Medeide come «dotato di poteri divinatori come un mago». ←

[140] Cfr. T X: «Solo. Viva dall'olmo I soli movono corone-mollemente – in forma di melodia». ←

[141] Paolo Veronese. ←

[142] Cfr. T X: «Finisce all'unisono esplosione delle voci e dell'orchestra – *Coro* – Serto di stelle (a 4 parti reali) Un inno La seconda parte a botta e risposta – ad imitazione fra le parti "Viva viva *gioja a noi*" Finisce all'unisono sul "*viva*" Altra aria di Arianna. *Allegro* – il *mordente* su la voce». La «smisurata chimera occhiuta» è, ancora una volta, la folla (come in *Laus Vitae*, *Versi* II, XIX, vv. 3-4). ←

[143] Chi vuole trionfare su quella Chimera deve quindi ammansirla e piegarla al suo volere. Dionisio è davvero interpretato in chiave superuomistica e nietzschiana. ←

[144] Cfr. T X: «*Preludio* violini primi e secondi – *Morta* mi vuoi – il *Mor* comincia in aria –». ←

[145] Il passo è preparato da una serie di appunti conservati negli APV (fogli 12355 e 12348 del lemma 1013 e foglio 10333 del lemma 1012). Diretto il riferimento a Nietzsche, *La nascita della tragedia*. Importante, al riguardo, un articolo scritto per la «Tribuna» in data 2 agosto 1897 dal titolo *La Rinascenza della Tragedia* (rubrica «Nell'Arte e nella Vita»; l'articolo è conservato, manoscritto, negli APV). D'A. trae lo spunto dall'inaugurazione del teatro francese d'Orange, «costruito contro il fianco petroso d'un colle a simiglianza del Teatro di Dioniso contro il fianco dell'Acropoli ateniese», per esprimere il suo ideale teatrale: «Tutto in lui ora evoca l'origine rurale del drama, la natività della Tragedia dal Ditirambo. Ornano il muro le stesse edere che s'attorcevano ai tirsi e pendono dagli alberi su la scena gli stessi frutti ch'erano il premio nei giochi rustici. Tespi rivendicava la sua gloria, come nell'epitaffio di Dioscoride. "Ben io, Tespi, per il primo imaginai il canto tragico, quando Bacco riconduceva il carro delle vendemmie e un capro lascivo, con un canestro di fichi attici, era ancora proposto in premio…"». Acquista credibilità la datazione di questa scena del *Fuoco*

nell'estate 1897. La scena viene modificata definitivamente nell'aprile '98, come risulta dalla lettera a Emilio Treves, e pubblicata sul «Marzocco» per l'appunto il 30 ottobre 1898 (le modificazioni definitive riguardano i nomi dei protagonisti: Donatella – Stelio – Foscarina). L'aneddoto riguardante Eschilo è nella carta 10462, lemma 765, ove si parla anche del premio della corona e del tripode. ←

[146] Il corteo delle Baccanti che con Satiri e Sileni formavano il seguito di Dionisio. «Tiaso» è dunque danza in onore di Bacco. ←

[147] Arianna era figlia di Minosse, re di Creta, e di Pasifae. Tèseo (l'«Ospite flavo») l'abbondonò nell'isola di Nasso, dove Dionisio la trovò addormentata e la fece sua sposa. ←

[148] Le stesse espressioni si ritrovano nella *Città morta*. Il pensiero dannunziano ricalca, per Angelo Conti, le riflessioni del Carlyle di *Sartor Resartus* sullo *Spazio* e il *Tempo*. Si veda la *Beata riva*, p. 211: «Ora l'arte è appunto la forza che ci rende possibile di lacerare, in certi istanti, la trama del velo di Maya e di guardare l'eterno a traverso il mutevole; l'arte sola può rendere possibile di contemplare, oltre la serie e la successione dei fenomeni, la luce delle idee. Allora, d'un tratto, "il Passato non è più passato, e il Futuro né è privo d'esistenza, né dovrà apparire, in un giorno lontano […]" Chi non ricorda la bella pagina della *Città morta* sull'errore del tempo, dove il pensiero di Gabriele d'Annunzio s'accorda così bene col pensiero del grande mistico inglese?». ←

[149] Metonimico per campane. ←

[150] Cfr. più avanti («tra il moto alterno dei plettri»). Plettro è una piccola lamella ovoidale di avorio, tartaruga o metallo con cui si eccitano le corde di alcuni strumenti (perciò detti «a pizzico») come il liuto, la cetra, il mandolino. Qui certamente il termine è usato in maniera impropria, in quanto Arianna doveva riferirsi al «moto alterno» degli archetti dei violini, delle viole e dei violoncelli. Infatti, nel ricordo di quel momento, più avanti l'espressione verrà corretta in «tra il moto alterno degli archi». ←

[151] Cfr. la n. 50 alla Parte I. ←

[152] «Populi fabulosi in quibusdam Africae regionibus collocati, quos dimidia parte caprinam, dimidia humanam effigiem, cruraque hircina habuisse aliquandum creditum est» (Forcellini, *Onomasticon*, la fonte citata è Plinio). In mitologia sono creature delle selve. ←

[153] Cfr. la n. 72 alla Parte I. ←

[154] Si ripropone la contrapposizione tra le protagoniste femminili dei romanzi dannunziani, già pienamente delineata nel *Piacere* (Elena Muti, Maria Ferres) e poi variamente ripresa. Qui le figure di Donatella e Foscarina finiranno per sovrapporsi (cfr. più avanti: «l'una si confondeva con l'altra») secondo una «straordinaria promiscuità». ←

[155] Come i carbonchi e i crisoprassi ricordati nella BALLATA DODICESIMA di *Isaotta nel bosco* nell'*Isottèo*, si tratta di pietre preziose dagli splendidi colori, che adornano sovente, col loro scintillio, anche le pagine flaubertiane della *Tentation* e di *Salammbô*, contribuendo al decorativismo prezioso

dello stile. I crisoliti in particolare sono pietre preziose «di un color verde oscuro con un'ombra di giallo» (Tommaseo-Bellini). ←

156 Cfr. Molmenti, *Venezia*, cit.: «[…] si chiamò poi *della Carta*, o perché vi si affiggevano i pubblici decreti, o perché ivi presso stavano gli scrivani incaricati di copiare gli atti e le deliberazioni della Repubblica, o semplicemente perché in vicinanza trovavansi venditori di carta» (p. 40). ←

157 Si allude di nuovo, probabilmente, al nome della regina Margherita. ←

158 Pagina di estrema esuberanza verbale («si spandevano, strisciavano, si avvolgevano, inghirlandavano») che si affida a foniche e visive fantasmagorie, sulla via di un metaforismo affine a quello dei prosatori barocchi. Da notare l'aggettivo versicolore (di vario colore, latinismo), che il Mengaldo riconosce, come altri aggettivi composti, alla base di una tradizione poetica improntata a un aulicismo che da d'A. (vedi già *Primo vere*, *Idillii selvaggi*, III, *Nuvoloni*, 40: *d'un'iride gli archi / versicolori apparvero*) si trasmetterà a Montale (*Ossi di seppia*, *Due poesie per Camillo Sbarbaro*, *Epigramma*: *Sbarbaro, estroso fanciullo, piega versicolori / carte*). Cfr., in proposito, *La tradizione del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1975, p. 51. Di «tortili forme marine» si era già parlato in precedenza. Quanto alle principesse salamandre che s'affacciano su finestre vermiglie, l'immagine è anche in una pagina giovanile di d'A. (*Grotteschi e rabeschi – Il primo fuoco*, comparsa sulla «Tribuna» del 21 ottobre 1887: «Li uomini non sanno quanto sia bello il fuoco. Ciascuna delle sue fiamme è come una pietra preziosa disciolta in una luce sempre mobile. E il tesoro ardente appartiene a tutti quelli che lo mirano […] Cantano ora le dolci salamandre nel fuoco […]»). ←

159 All'estremità dell'edificio della Dogana, terminato da un pronao dorico, sopra una torre quadrata «due giganti inginocchiati reggono il globo dorato con la mobile statua della Fortuna» (Tamassia Mazzarotto, p. 244). ←

160 È rievocato il clima prezioso ed estetizzante della *Salammbô* flaubertiana, già così influente su molte pagine dell'*Intermezzo* e della *Chimera*, alle cui note si rinvia per un commento puntuale. ←

161 Per i levrieri cari a Paolo Veronese, cfr. la n. 86 alla Parte II. ←

162 Cfr. AT 2, 1896, 31: «Un coperchio di spinetta dipinto dal Pordenone. Una fantasia sul verde e su l'oro. Un vecchio satiro accosciato, con su le ginocchia un satirello e accanto a lui una donna ignuda […]»; T X, 1897, 196 «Hoditz racconta le sue felicità: le sue *trouvailles* inaudite. Egli ha ornato di bronzi il marmo del suo caminetto. Aveva una figurina trovata in Venezia. Un giorno a Padova trova il *Pendant* […]». ←

163 Cfr. AT 3, 1896, 43: «*La notte lunare*. La bocca del Canalazzo presso la Salute è piena di barche illuminate, cariche di musici e di cantori. Le gondole seguono, piene di donne che ascoltano i suoni. Il cielo è purissimo, palpitante di stelle; l'acqua è immobile. I lumi della Riva vi si riflettono. I navigli ancorati interrompono lo specchio con le loro masse. I due angeli d'oro, di San Marco e di San Giorgio, *toccano le stelle*». La scena è infatti ambientata fra la Riva, la Salute e il Canalazzo (quando Stelio, Fosca e Donatella salgono dal Molo sulla gondola, Fosca ordina al rematore: «– Al

rio Marin, pel Canalazzo –»). Quanto alla canzonetta popolare «inurbata», il tema è molto comune e si ritrova in vari componimenti. «Rosalba» o Rosanna è il nome che aveva, nella commedia dell'arte, la fanciulla casta, la fedele amante di Florindo; nell'opera di Goldoni divenne personaggio ricco di umanità e di tratti personalizzati. Per Rosalba, si confronti ancora il Molmenti, *Venezia*, cit., pp. 106-108: «Rosalba Carriera, mite anima d'artista, dipingeva a pastello, con morbidezza di tocco, i patrizi e le dame […] Ma la Venezia del Settecento più vivamente palpita nelle tele di Pietro Longhi, il quale, attirato dal secolo elegante, rappresentò tutti gli episodi del vivere domestico, tutte le molli usanze dei nostri giorni. Spirano un dolce profumo di cipria […] quei quadretti, in cui le dame incipriate scambiano sorrisi eloquenti con i cavalierini imparruccati, oppure tra l'eleganze dei loro appartamenti stanno dinanzi allo specchio, o brillano nei concerti e nei ridotti, o godono gli ozi delle ville magnifiche del Brenta e del Terraglio insieme, con l'abatino e il cavalier servente. Il Longhi è un pittore, il quale, pur non uscendo dalla contemplazione del suo piccolo mondo, nel quale vede ogni cosa, ci fa udire come l'eco gioconda del tempo passato. Ma al di sopra di quel mondo di velluti e di piume, di nei e di parrucche, di spadini e di trine, s'alzò, tutto muscolo e sangue, un artista, che risvegliò le glorie di Tiziano, di Paolo, del Tintoretto. Giambattista Tiepolo […]». Il Molmenti esprime dunque un giudizio riduttivo su Rosalba Carriera e Pietro Longhi, definendoli implicitamente lontani dalle «glorie di Tiziano, Paolo e Tintoretto». Analogo il giudizio di Stelio: la vera anima di Venezia non è nelle opere di Rosalba e del Longhi, ma in quelle di Giorgione. Nella *Storia di Venezia nella vita privata* il Molmenti indica un testo che, fra tanti, potrebbe essere servito a d'A. per le canzonette: quello del Bernoni, *Canti popolari veneziani*, Venezia, Fontana Ottolini, 1872. La «casa di Desdemona» è il Palazzo Contarini-Fasan. ←

[164] Nell'*Otello* shakespeariano il *clown* entra in scena all'inizio dell'atto III. ←

[165] È già evocata, tramite la luminosità del Giorgione, l'ora panica e zarathustriana del *meriggio* alcionio. ←

[166] Un'immagine funebre aveva già evocato, per Venezia, il corrispondente epistolare di Barbara Leoni, in una lettera del 13-9-'87, spedita appunto dalla città lagunare: «Poi, ancora, le case si alzavano mute e nerissime; sotto i ponti si ripercoteva il tenue strepito del remo; un fanale gittava in fondo all'acque dormenti una colonna d'oro. Mi pareva d'essere in una bara, agonizzante». Qui si ripete, tuttavia, la figurazione preraffaellita e liberty già vista nelle prime pagine del romanzo. ←

[167] Fermaglio a foggia di grifone. ←

[168] Atto ad accendere. ←

[169] Il fascino della donna fatale e la nostalgia della donna angelicata sono compresenti, secondo una tipologia che trova nello Swinburne di *Essays and Studies*, Londra, 1875, il precedente più autorevole, le cui osservazioni si trasmettono poi al Pater (cfr. in particolare il saggio su Leonardo e lo studio delle figure femminili in esso contenuto). ←

[170] «grandioso bastimento da remo» (Guglielmotti). ←

[171] Rispettivamente «La parte superiore del vascello in poppa, vicino al fanale» (Guglielmotti) e una sorta di loggia aperta nella parte più alta di un edificio, normalmente a forma quadrilatera di torre. ←

[172] La gondola si allontana dunque dal Ponte della Paglia verso Rio Marin (dove sorge Palazzo Gradenigo) attraverso il Canalazzo in direzione Canal Grande – S. Polo. Cfr. AT 2, 11, 12, 13 giugno 1896, 30: «Dal Canal Grande si volta per Rio S. Polo. A destra il Campiello del Remer, con le sue case ornate di viti saglienti. Si passa sotto il Ponte di S. Polo. A destra Campiello del Pistor […]». ←

[173] Perdita assume già qui le caratteristiche della Kundry parsifaliana, eroina di perdizione e purificazione. Secondo lo Schuré (*Parsifal*, in RW, 8 novembre 1885, p. 281) Kundry è infatti per Wagner «le génie de sensualité et de perdition, la séductrice de tous les temps». ←

[174] La Foscarina è assimilata a un elenco di donne eroiche e fatali, consacrate dalla storia e dal mito: si pensa al *Preludio* dell'*Intermezzo*, ispirato al medievalismo romantico della *Belle Dame sans merci*, fitto di derivazioni flaubertiane (*La tentation de Saint Antoine*, IV), swinburniane (*Poems and Ballads: Masque of Queen Bersabe*), huysmansiane (*A rebours*: «Elle devenait […] la déité symbolique de 1'indestructible Luxure, déesse de 1'immortelle Hystérie, la Beauté maudite»): *Ella evocava ogni più rea/memoria di libidini, l'incesto / di Mirra, l'onta crètica;* […] *Gòrgone antica ne la grande chioma* […] *Ella era Circe ed Elena ed Onfale, Dalila meretrice da le risa / terribili, Erodiade regale, / la Carne di delizie* […] *la Rosa de l'Inferno, la Demonia / primeva, l'Onta innominata in ogni / luogo ed in ogni età, la testimonia / immutabile d'ogni lutto e d'ogni mina, la Lussuria Onnipossente / madre a tutti i misteri e a tutti i sogni*. Se Perdita non possiede, per ora, tutte le tonalità negative della Kundry (per cui cfr. più oltre, davvero prossima alla galleria di figure di perdizione dell'*Intermezzo*) è indubbio che il suo fascino sia subito legato a una sorta di condanna, appaia ambiguo e perverso. Accanto alle eroine della tragedia greca, stanno tragiche figure shakespeariane: Imogene (*Cymbeline*), Miranda (*The Tempest*), Rosalinda (*As you like*), Jessica (la figlia dei Shylock in *The Merchant of Venise*). Miranda e Jessica erano anche nomi dati dal d'A. a Barbara Leoni. ←

[175] Annotano Praz-Gerra: «A Trezene fu seppellita Fedra presso il tempio di Afrodite Pandemos; accanto alla sua tomba era un mirto le cui foglie eran state bucherellate, secondo la leggenda, da uno spillone di Fedra mentre era in preda alla sua disperata passione; cfr. Pausania, I, 22, 2-3; II, 32, 3». Del trionfale Cidno si parla in Shakespeare, *Antony and Cleopatra* («La descrizione di Cleopatra sulla nave nel fiume Cidno nella scena II dell'atto II ha la sontuosità di un "trionfo" rinascimentale», secondo Praz-Gerra). La pallida campagna di Dunsinana è nel *Macbeth*, la caverna di Prospero in *The Tempest*, la selva delle Ardenne in *As you like it*. ←

[176] In questa apoteosi della Foscarina è riconoscibile l'influsso del passo del Pater sulla *Gioconda* di Leonardo. Per la donna interprete dell'aspirazione verso la Bellezza e l'idea, cfr. *Le vergini delle rocce*, *Rom*. II, p. 10, n. 3. ←

[177] Imogene è personaggio del *Cimbelino* di Shakespeare: incarna il tipo della donna devota e calunniata la cui sopportazione è messa a dura prova da un'ingiustizia intollerabile. ←

[178] Con lo slancio di Paris Eglano, per cui cfr. la n. 72 alla Parte I. ←

[179] Ambigua come Venezia, Foscarina-Persefone manifesta anche in questo caso il significato dualistico della sua epifania, ad un tempo fiorita e funerea (per i rapporti con la *Persefone* del Pater, cfr. Marabini Moevs, pp. 291 sg.). ←

[180] Cesare D'Arbes (o Darbes), attore nato a Venezia verso il 1710, morto nel 1778, recitò sovente nella maschera di Pantalone. Incontrò il Goldoni a Pisa, mentre recitava con la compagnia Medebac. Il grande commediografo parla di lui in un passo dei *Mémoires* (p. I, capitolo 51); per lui scrisse alcune parti teatrali. Il Darbes fu poi in note compagnie a Dresda, Varsavia, Venezia. ←

[181] Cfr. l'articolo citato di d'A., *La rinascenza della tragedia*: «Il drama non può essere se non un rito o un messaggio […]». Interessanti, al riguardo, le interviste rilasciate a Mario Morasso, pubblicate sulla «Gazzetta di Venezia» il 18 ottobre '97 e su «L'Illustrazione italiana» il 31 ottobre '97. La seconda, pur essendo in gran parte simile alla prima, è più ampia e articolata: in essa il Morasso informa anche circa un'intervista rilasciata da d'A. al «New-York Herald» del 10 ottobre concernente i nuovi propositi del poeta-tragediografo. In entrambe compare la frase: «Forse Gabriele d'Annunzio si ricollegò a questa teoria (che il dramma avesse un antico carattere di cerimonia), e valendosi del dato storico sull'origine ellenica della commedia dalla festa religiosa di Dionisio, vuol dimostrare che il dramma nella sua vera essenza non può essere se non un rito o un messaggio». Segue un raffronto puntuale: «La persona vivente in cui si incarna il verbo di un rivelatore, la presenza di una folla intenta e muta – ecco i due elementi essenziali di un culto, di una cerimonia, di un mistero. Vi è qualche analogia, mi sembra, tra l'abside e l'arco scenico, tra la nave del tempio e l'anfiteatro, tra l'officiante e l'attore». ←

[182] La piccola città della Baviera, capoluogo dell'Alta Franconia, sede prediletta da Wagner per la costruzione di un teatro modellato sulle sue teorie del dramma musicale. Tappe fondamentali: 22 maggio 1872, posa della prima pietra del Festspielhaus; 13 agosto 1876, prima rappresentazione della *Tetralogia;* 1882, prima rappresentazione del *Parsifal*. Cfr. in proposito E. Dujardin, *Bayreuth*, in RW, 8 giugno 1885. ←

[183] Concepito come un tempio greco, questo teatro sarà destinato ad ospitare la *Temòdia* del poeta-musicista Stelio («La mia Temòdia è una roccia di granito in alto mare, e io sono come un artefice che vi costruisca un puro tempio dorico tra la violenza dei flutti contro i quali egli debba difendere l'ordine delle sue colonne […]», si legge più avanti). Secondo la Marabini Moevs (p. 276) il teatro destinato ad ospitare l'«unico dio» di Stelio (la grande attrice tragica) si rivela legato a idee architettoniche che rispettano fedelmente il canone apollineo, coerentemente con un credo estetico che vede la genesi dell'opera d'arte «radicata nel conflitto Dioniso-Apollo», ma la sua realizzazione «immaginata come un trionfo apollineo». Di qui, più avanti, la descrizione del teatro rispondente alle

linee dell'architettura dorica (come i tempi consacrati dai Greci del VI e V secolo al dio delfico): «Vide gli aspetti concreti della sua opera, la massa delle pagine […] Vide nel modo medesimo il colle quirite, l'edificio nascente, l'equilibrio delle pietre tagliate […]». All'indomani delle rappresentazioni tragiche al teatro di Orange, promosse in funzione antiwagneriana dal movimento «Renaissance latine» e inaugurate il 2 agosto 1897 da *Les Erynnies* rielaborate da Leconte de Lisle, cui fece seguito il giorno successivo l'*Antigone* di Sofocle, il d'A. espose al Morasso i suoi progetti per il teatro di Albano: «Noi edificheremo in questo luogo solenne e solitario un teatro di festa che rimarrà aperto nei due più dolci mesi della primavera romana. Vi si rappresenteranno soltanto le opere di quei nuovi artisti, i quali considerano il dramma come una rivelazione di bellezza comunicata alla moltitudine e l'arco scenico come una finestra aperta su una ideale trasfigurazione della vita. Edificando questo teatro isolato, noi abbiamo la speranza di cooperare al rinascimento della tragedia. Noi vorremmo restituire alla rappresentazione del dramma il suo carattere antico di *cerimonia* […]». (cfr. M. Morasso, *Il futuro teatro di Albano. Colloquio con Gabriele D'Annunzio – La rinascenza della tragedia – La Persefone – Il sogno di un pomeriggio d'autunno*, in «L'Illustrazione italiana», cit.). Non si pensa, dunque, al Gianicolo: «Il teatro sarà edificato alle porte meridionali di Roma sulle magnifiche sponde del lago d'Albano presso i bagni di Diana» (finanziatori Gordon Bennett, proprietario del «New York Herald», il conte Giuseppe Primoli, il conte di Frankstein e numerose nobildonne). Il teatro rimase però allo stadio di progetto. Proprio ad Albano era avvenuto molto probabilmente un incontro tra la Duse e d'A. il 28 aprile 1987, incontro ricordato poi dalla grande tragica nelle lettere: la circostanza può avere influito, come ipotizza E. Mariano, sulla decisione del poeta di fare di Albano la sede del futuro teatro latino da contrapporre a quello di Bayreuth (cfr. *Sentimento del vivere*, cit., p. 124). Il teatro di Albano avrebbe dovuto essere inaugurato il 21 marzo 1899 con la rappresentazione del dramma *Persefone*, che il d'A. non compì mai. ←

[184] Cfr. in proposito Dujardin, *Les oeuvres théoriques de Richard Wagner*, RW, 8 aprile 1885, p. 71: «L'esprit allemand allait avec Luther s'imposer au monde, lorsque la guerre de Trente ans détruisit la nation allemande; la légèreté latine envahit le monde; mais dans le peuple l'esprit national persista, et il créa la musique allemande de Sébastien Bach, le Goetz de Goethe, l'art allemand qui, à son tour, refera la nation allemande». È nota, d'altronde, la passione di Lutero per la musica. Cfr. in proposito Schuré (pp. 237 sgg.) e Chamberlain (p. 123). Su di essa si sofferma il Nietzsche della *Nascita della tragedia*: «[…] nei corali della Riforma echeggiarono la prima volta le armonie germaniche della musica dell'avvenire. Il corale di Lutero risuonò profondo, ardimentoso, sgorgato dall'anima, infinitamente umano e soave, così come il primo richiamo dionisiaco che si levò dal folto degli intricati cespugli all'approssimarsi della primavera» (capitolo XXIII). ←

[185] Numerosissime le fonti. In primo luogo Nietzsche, il cui antiwagnerismo (*Der Fall Wagner*, 1888) culminò nell'affermazione: «Bisogna mediterraneizzare la musica» (cfr. *Il caso Wagner*,

traduzione italiana, su testo critico di Colli-Molinari, Milano, Mondadori, 1981, p. 9, ove il rinvio è all'aforisma 255 di *Al di là del bene e del male*). Nel *Caso Wagner*, come è noto, Nietzsche contrappone alla musica del compositore tedesco la musica di Bizet. Cfr. Lichtenberger, op. cit.: «[…] Wagner est un génie foncièrement germanique […] aussi, en face de l'art wagnérien, savant, complexe, et surchargé, (Nietzsche) imagine un art aux lignes simples comme celles d'un temple grec, un art plutôt passionné que rêveur, un art qui reflète non les brumes du Nord mais la lumière éblouissante du Midi» (495). Quanto al rapporto del dramma di Wagner con l'anima dei poeti nazionali, fonte diretta può essere il Chamberlain di *Richard Wagner, sa vie et ses oeuvres* (prima traduzione francese 1899), presente al Vittoriale nell'edizione Perrin, Paris, 1900. Alle pp. 235-236 si legge infatti: «Tous les grands musiciens allemands ont été, en effet, des dramaturges», da Bach a Beethoven; «Et c'est ce qu'ont senti, de leur côté, les poètes, Weiland, Schiller, Goethe […] qui pourraient être considérés, eux aussi, comme les précurseurs du drame wagnérien […] Wagner n'est donc pas un génie isolé. Il est le dernier fruit du génie de sa race; et la forme d'art qu'il a instituée, résumé des aspirations séculaires des poètes et des musiciens allemands, cette forme ne doit pas s'appeler le *drame wagnérien*. Son nom véritable est: le *drame allemand*». Tutto il passo si rifà agli appunti preparatori della carta 1655 (APV). Interessante, infine, un'annotazione tecnica del Conti, *La tragedia antica*, articolo comparso sul «Marzocco», 4, 27 febbraio 1898: «Nella *Theorie der griechiechen Metrik*, nella *Griechische Rhytmik*, pubblicate insieme col Cleditch e col Rossbach, e nella sua ultima opera *Aristoxenos von Taurit*, della quale il secondo volume fu pubblicato dopo la sua morte, il Westphal ha non solamente esposto la scienza ritmica dei greci, ma ha dimostrato, per mezzo dei suoi studi, una cosa affatto nuova anche per i nostri musicisti dotti, cioè a dire che i principii ritmici stabiliti da Aristosseno erano stati inconsciamente messi in pratica dai maggiori musicisti moderni, massimamente dal Bach e dal Beethoven». Circa l'avvento «di un'arte novella», cfr. ancora Lichtenberger: «Ce que Nietzsche demande, en somme, c'est l'avénement d'une forme d'art nouvelle, qui n'existe pas encore – car l'oeuvre de Bizet n'est pas pour lui qu'un pressentiment de cet art nouveau – et qui soit l'expression adéguate du génie "latin" comme l'oeuvre de Wagner est l'expression du génie allemand» (p. 496). Da rilevare che mentre negli articoli pubblicati sulla «Tribuna» (*Il caso Wagner*, 23 luglio, 3 e 9 agosto 1893), d'A. aveva difeso Wagner contro Nietzsche, ora, reduce dalla Grecia, vuole al contrario dimostrare che al Dramma moderno si giunge tramite la Camerata de' Bardi. ←

[186] Di pura marca barresiana l'affermazione anti «barbarica». Cfr. *Le Culte du mot*, Préface alla triologia. Lo stesso Lichtenberger, a p. 497 dell'opera citata, sentenziava del resto: «L'antagonisme artistique entre l'esprit "latin" et l'esprit "germanique" n'est pas mort». E in apertura della «Revue wagnérienne» (Fourcaud, *Wagnérisme*, 8 febbraio 1885, p. 6) si leggeva: «Wagner est essentiellement et supérieurement de sa terre et de sa race. Allemand, il produit des oeuvres allemandes d'invention, de style et de goût. Ses poèmes sont d'une gravité naturelle et d'une étonnante concentration

symbolique. Le génie germain est vraiment en lui. Français, nous sommes d'une autre humeur […]». ←

[187] Cfr. carta n. 1691 del lemma 127 e Chamberlain, op. cit., p. 207: «[…] c'est dans l'art grec que Wagner a pris le point de départ de ses théories […]» (D'A. avrebbe potuto leggere la frase anche nella «Revue des deux Mondes», cfr. n. 208 alla Parte I). ←

[188] Le notizie sulla Camerata del Conte di Vernio sono desunte dal Rolland (cfr. Tosi, *Une source inédite du «Fuoco»: Romain Rolland*, in «Rivista di Letterature moderne e comparate», 2, 1967). Camerata de' Bardi o Camerata fiorentina fu denominato un gruppo di letterati e musicisti che nell'ultimo quarto del secolo XVI erano soliti riunirsi in casa del conte Giovanni de' Bardi, conte di Vernio a Firenze (1534-1612). Fra i musicisti di questo gruppo d'A. cita, come abbiamo visto, i tre più direttamente legati alla nascita del canto monodico e dell'uso di un «favellar cantando» in funzione drammatica verso il melodramma – nuovo genere sorto dallo studio e soprattutto dall'ammirazione per il teatro greco: Jacopo Peri (Roma ca. 1550-1602), Giulio Caccini (Roma ca. 1550-Firenze 1618) ed Emilio del Cavaliere (Roma ca. 1550-1602). Marco da Gagliano di solito non è citato fra i musicisti della Camerata, tuttavia ne condivise i principi informativi, che realizzò nella sua prima opera *La Dafne* (stampata a Firenze nel 1608), nella cui Prefazione è appunto la frase citata. Nel discorso *Ai lettori* «proposto alla *Rappresentazione di Anima e di Corpo*», andata in scena a Roma nell'oratorio della Vallicella nel febbraio 1600, effettivamente Emilio del Cavaliere accenna all'opportunità che gli ascoltatori stiano «a sedere comodamente, per maggior silentio e soddisfatione loro» e che «gli stromenti, purché non siano veduti, si debbano suonare dietro le tele della Scena»; non menziona invece «l'ombra favorevole», e comunque il carattere didascalico delle sue avvertenze è assai lontano dal tono autorevole e ultimativo delle affermazioni di Wagner sugli stessi argomenti. Tutto il passo si può confrontare con la p. 91 dell'opera del Rolland citata, ove si sottolinea l'importanza, in particolare per Monteverdi, dell'antichità greca: «Le point de départ de Monteverde est le même que celui des Florentins: c'est l'antiquité grecque. Mais où les uns ne voient que la lettre morte, le génie de Monteverde retrouve l'esprit de vie. Dans ses lettres de 1633 et 1634 […] il raconte comment il fit pour retrouver la mélodie humaine, et la musique des passions» (altrettanto importanti sono le sue osservazioni sul rispetto della verità e della natura e sulla capacità della parola declamata di superare il canto recitativo: «S'il défend la mélodie, c'est qu'elle est le langage de l'âme, la parole intérieure […]»). ←

[189] Fonte della notizia è A. Ademollo, *I teatri di Roma nel secolo XVII*, Roma, 1888, p. 55. La notizia è riportata anche dal Rolland (p. 149). Tuttavia si propende per la derivazione diretta dall'Ademollo, perché nella carta manoscritta n. 1670, lemma 127, le parole sottolineate corrispondono esattamente ai termini che l'Ademollo mette in corsivo. La stessa carta riporta una notizia sulle Romanine (non utilizzata nel *Fuoco*) che d'A. può avere desunto solo da quella fonte, perché è assente in Rolland. Per un approfondimento dell'argomento, cfr. M. Raggi, *Testi su Wagner*

e sulla musica tra le fonti del Fuoco, in QV, 34-35, luglio-ottobre 1982, p. 63 e nota 22. Gian Lorenzo Bernino, scultore, architetto e pittore, è oggetto di una monografia di F. Baldinucci, *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernino*…, Vangelisti, Firenze, 1682. Autore di una commedia, *Fontana di Trevi*, Roma, Staderini, 1963, l'unica giunta a noi. ←

190 Tutte le notizie relative al Monteverdi, utilizzate nel *Fuoco*, sono tratte dal Rolland, tranne questa, che è desunta da A. Parisotti, *Arie antiche*, volume II, 1890, p. 23. A caccia di notizie erudite sui compositori del '500 e '600 (confluite in parte nel *Sogno d'un tramonto d'autunno*), d'A. annotò in una serie di carte (nn. 1636, 1637, 1663, 1664, 1665, 1666) pubblicate da I. Ciani in QV, 34-35, pp. 42-43, nomi di compositori e testi di canzoni. Per le fonti, cfr. M. Raggi, art. cit., p. 60. In Santa Maria dei Frari è la tomba di Claudio Monteverdi. ←

[191] Cfr. Rolland, p. 87: «Monteverde a vécu; il a connu la souffrance et les amertumes de la lutte; il s'est débattu contre la misère; il a été frappé dans ses affections les plus chères, et on trouve dans sa musique l'écho de ses propres douleurs». ←

[192] Cfr. carta n. 9824, lemma 752: «Questo sonator di viola» «Monteverde» (sottolineato da duplice segno e segnato a margine sinistro; tre cerchietti sotto il nome del compositore; d'A. indica inoltre rinvii alle pp. 82, 88, 96, 99 del Rolland). Si veda appunto Rolland, p. 86: «Joueur de viole au service des Gonzaga». D'A. si riferisce qui appunto al fatto che Monteverdi (Cremona 1576-Venezia 1643) entrò al servizio di Vincenzo Gonzaga (1590) non come maestro di Cappella (ruolo svolto a quel tempo dal fiammingo Jacque de Wert), bensì appunto come suonatore di viola, strumento che lo aveva reso celebre ancor più delle sue prime composizioni. La moglie Claudia Cattaneo Monteverdi morì a Cremona il 10 ottobre 1607, pochi mesi dopo la celebratissima rappresentazione dell'*Orfeo*; l'unico accenno alla morte della consorte si trova in una lettera (da Cremona il 2 dicembre 1608) in cui Monteverdi lamenta una situazione finanziaria difficile perché il Duca o il suo tesoriere l'avevano privato dello stipendio precedentemente percepito per la moglie. Ma si veda Rolland: «Quand il remporta sa première grande victoire avec *Orfeo* […] il était rongé de soucis; sa jeune femme, Claudia, qu'il aimait tendrement, languissait depuis un an d'une maladie cruelle qui devait l'emporter au mois de septembre suivant. Malgré son désespoir, il lui était défendu de s'abandonner à son coeur […] De cette crise passionnée sortit l'*Ariane* (28 mai 1608, finie dès février) […] Merveilleux effet du génie, dont toute la douleur, concentrée dans ces pages, passa par la voix d'Ariane dans le coeur de son auditoire (plus de six mille spectateurs) qui éclata en sanglots» (88). ←

[193] Il fruscio delle vesti attirava l'attenzione anche dell'esteta Sperelli: «Dopo un poco, egli udì su per le scale un passo, un fruscio di vesti, un respiro affaticato […]» (*Il Piacere*). ←

[194] L'aria cantata da Donatella Arvale fa parte dell'opera *Arianna*, testo di Ottavio Rinuccini, musica di Claudio Monteverdi, andata in scena a Mantova il 28 maggio 1608 per le nozze del principe Francesco Gonzaga con Margherita di Savoia, figlia del duca regnante Carlo Emanuele I. Per l'occasione fu costruito un teatro capace di più di seimila persone, come si legge nella relazione ufficiale delle feste stesa da Federico Follino e pubblicata dagli stampatori ducali. Il celebre «lamento» è l'unico brano pervenuto. ←

[195] Cfr. *Purg.* IX, 19-30. ←

[196] Cfr. Rolland, p. 91 (con segno dannunziano): «Le point de départ de Monteverde est le même que celui des Florentins: c'est l'antiquité grecque […] Nul guide auprès de lui, nul livre, que Platon, si loin que brillât sa lumière […] C'est véritablement une Renaissance qui s'ouvre au dix-septième siècle avec Monteverde, une Renaissance du coeur dans la langue musicale» (p. 92); «L'oeuvre de Monteverde, comme la tragédie de Racine, est parfumée du pur sentiment grec» (p. 97; pagina segnata da d'A.); «L'artiste de la race de Wagner, le musicien dont le but est bien précisément

l'action dramatique et non pas la musique […]» (p. 99, segnata); «L'opéra vénitien était fondé; le peuple avait son théâtre de musique» (p. 105). ←

[197] Voce greca. Gotta. Malattia delle mani, specie delle giunture delle dita. ←

[198] Cfr. Rolland, p. 88 «Merveilleux effet du génie […]» e p. 103: «Les poètes et musiciens italiens lui prodiguent les éloges les plus mythologiques […] Il est banal de le comparer à Apollon, aux dieux, aux chants des anges». ←

[199] Così il Dujardin, RW, I, 62, citando *L'oeuvre d'art de l'avenir* di Wagner: «Je me mis à chercher ce qui caractérise cette dissolution si regrettée du grand art grec» (62). ←

[200] L'aria di Monteverdi viene collegata a un mottetto a cinque voci di Palestrina, «Peccantem me quotidie» (15172, per soprano, contralto, due tenori e basso) e al grande monologo di Amfortas nel *Parsifal* di Wagner. I tre brani non hanno nulla in comune dal punto di vista strutturale o contenutistico, ma sono collegati da una forte carica affettiva legata alla situazione psicologica del lamento. Per il riferimento a Gaspara Stampa (1523 ca.-1554) amica di Collaltino di Collalto, poetessa, cantata anche da Benedetto Varchi (*La bella e buona / Saffo de' nostri giorni, alta Gasparra*), cfr. la n. 145 alla Parte II. L'accenno al Palestrina deriva direttamente dal Rolland: «L'oeuvre de Palestrina (1524-1594) est l'exemple admirable de cette résurrection du coeur. Le sentiment dramatique pénètre ces musiques, belles et pures comme une tragédie grecque […] Quelle tragédie plus poignante que le motet: "Peccantem me quotidie"» (p. 27); «L'art de Palestrina s'adresse à ceux qui sont déjà sortis de la lutte, aux sages qui ont vécu, et pacifié leurs souffrances. De là ses rencontres avec le Wagner épuré de Parsifal. Encore ses extases et ses plaintes sortent-elles d'une âme plus virile et d'un coeur plus pur» (p. 29) e nota 1: «Cfr. encore, aux plaintes d'Amfortas, le motet cité plus haut: "Peccantem"». La prima audizione del mottetto palestriniano da parte di d'A. risale al 1878 nella chiesa bolognese di Santa Maria della Vita, a dar credito alla descrizione contenuta nel *Secondo amante di Lucrezia Buti* (*Ric.* II, pp. 330 e sgg.) e nel *Libro segreto* (*Ric.* II, pp. 666 e sgg.). ←

[201] Il discorso di Baldassare Stampa, sia nella forma diretta che nel racconto di Stelio, si riferisce a una delle sedici esecuzioni del *Parsifal* avvenute al teatro di Bayreuth dopo la prima del 26 luglio 1882. L'autore aveva destinato l'opera al silenzio, e soltanto in seguito a laboriose contrattazioni con gli eredi e polemiche il primo gennaio 1914 essa divenne nuovamente di pubblico dominio. Dunque un amico di Stelio Effrena «ha visto» l'opera a Bayreuth, ma d'A. certamente no. Quanto ai termini «figura», «motto», «motivo», «tema» usati in queste pagine, il riferimento è a quell'insieme semantico formato da poesia, musica e momento drammatico noto come *Leitmotiv*, motivo conduttore, elemento strutturante fondamentale dell'opera wagneriana almeno a partire dall'*Anello del Nibelungo*. Negli ultimi decenni dell'Ottocento le rappresentazioni delle opere di Wagner erano sempre precedute (e comunque corredate) da una guida tematica. Nel discorso di Baldassare Stampa questa moda un po' ingenua di individuare ogni *Leitmotiv* per rendere trasparente la trama scenica e

musicoletteraria si manifesta senza ombra di dubbio: è chiaro che se egli non aveva «visto» l'opera, ne possedeva la guida tematica (l'ipotesi è che si tratti di R. Wagner, *Parsifal Dramma mistico* in tre atti. Traduzione ritmica dal testo originale tedesco di Giovanni Pozza. Guida tematica compilata dal dott. Guglielmo Bassi, Milano, Ricordi e C., Ed. Sonzogno, s.d.). *Herxeleide*, secondo lo Schuré (*Parsifal*, RW, 8 novembre 1885, I, 272), è la traduzione libera dal francese «Douloureuse», la madre di Parsifal. Tutto il passo di Schuré (in cui si parla anche di Amfortas, figlio di Titurel, fondatore dell'ordine dei cavalieri del Saint-Graal incaricati di custodire il vaso contenente il sangue di Cristo) può avere costituito la traccia per la sintesi operata da d'A. Quanto a Kundry, essa è «tour à tour l'occasion, l'instrument du péché, et la collaboration du salut. Elle est la perpétuelle tentatrice, la source du désir et du remords, et aussi, lorsqu'elle échappe à l'empire du mal, la servante humble et zélée des oeuvres saintes» (Ernst, op. cit., p. 523). Ma più diretta, per Kundry, l'influenza del Conti di *Giorgione*: «Più vivamente il ritorno delle cose morte e la potenza della illusione sono descritte da Riccardo Wagner nel *Parsifal*. Non ricordate la voce di sogno con la quale parla Kundry? e in qual modo la voluttà, madre dei dolori, per mezzo del ricordo e del rimorso, riveli a Parsifal tutte le amarezze umane? e come la vecchia ferita di Amfortas laceri il suo stesso cuore? Il passato si fa presente, e l'uomo si riconosce nei dolori sofferti dagli altri uomini nei tempi più lontani» (p. 43). A Kundry viene assimilata la Foscarina, in una sorta di trasposizione che si ripeterà altre volte nel corso del romanzo: vedi qui la citazione dal *Parsifal* «Poiché il mio bacio […] un'ora sola!», replicata poi tragicamente: «L'amplesso intero […] un'ora sola!», così come la dedizione di Kundry («la tentatrice furente […] Servire!») diviene dedizione di Fosca all'Imaginifico: «Scintillavano gli astri […] servire!». Mentre si sviluppa questa identificazione, che lo Schuré di *Parsifal* potrebbe avvalorare («Kundry, la pécheresse, est le caractère le plus vivant du drame», p. 281), la legge del contrasto e della duplicità porta d'A. a identificare Donatella con la Brunilde del *Siegfried*. ←

[202] Suggeritore del periodare anaforico è il Nietzsche dello Zarathustra e dei Ditirambi. ←

[203] Il riferimento è al terzo atto del *Parsifal*. Cfr. E. Schuré, *Parsifal*, RW, aprile 1887, p. 88: «Nous arrivons enfin à ce troisième acte, où le rôle de Kundry, sauf les deux mots: dienen, dienen (servir), qui sont l'explication de ses gestes, n'est que mimique». Lo stesso Schuré, in un precedente intervento sul *Parsifal* dell'8 novembre 1885, (il saggio è pubblicato a puntate sulla rivista) aveva parlato della Kundry tentatrice satanica dell'atto II, attraverso l'evocazione di Klingosor: «Sors du gouffre! Arrive! A moi! ton maître t'appelle, toi l'innommable: diablesse originaire! Rose de l'enfer! Jadis Hérodiade, aujourd'hui Kundry! Stryge, charmeuse, vampire de volupté! à moi! à moi!». Analoga la descrizione di Huysmans nell'*Ouverture de Tannhoeuser*, RW, 8 aprile 1885; «Vénus se lève […] une Vénus plus profonde et plus terrible […] Ce n'est plus, en effet, l'immarcescible Beauté […] c'est l'incarnation de l'Esprit du Mal, l'effigie de l'omnipotente Luxure, l'image de 1'irrésistible et magnifique Satanesse». Altre possibili fonti per d'A. il volume citato di Lichtenberger a p. 448 o quello di Ernst, op. cit., pp. 268-269, ma anche il Dujardin collaboratore,

anch'egli, della RW (*Amfortas*, 8 dicembre 1885): «C'est l'éternel motif qui surgit de l'Hérodias antique, de la Grunryggia, et de l'Innommée, Pré-Diablesse, Rose de l'Enfer, ô originelle Perdition, Kundry!». ←

[204] Una descrizione dettagliata e fedelissima della scena è nel *Parsifal* di Schuré, con uno studio approfondito della mimica di Kundry e Parsifal. Per la descrizione dell'eroe «nella nera armatura, col morione chiuso, con la lancia bassa» si deve però ricorrer ad altra fonte, il *Parsifal* di Charles e Pierre Bonnier, RW, 1887, p. 91: «Quand il apparaît au trosième acte, fatigué de son voyage d'épreuve, couvert d'une armure noire, le heaume fermé et la lance inclinée, un nouveau caractère s'est imprimé en lui […]». ←

[205] Cfr. *Parsifal* di Charles e Pierre Bonnier, RW, 1887, p. 83: «Le jardin, pendant le dialogue, semble, comme un autre Paradou, les écouter et envelopper Parsifal de sa chaude étreinte […]», e Chamberlain, op. cit., p. 350: «La musique devait nous apprendre à voir, comme Parsifal, jusque dans l'essence même des choses; à comprendre "les brins d'herbe, les fleurs et leurs corolles nous confiant leurs tendres secrets", comme dans le Charme du Vendredi-Saint». ←

[206] È decisamente wagneriano il concetto di «innocenza» prodotto dall'esecuzione musicale. Cfr., di Wagner, *Beethoven*, RW, 8 giugno 1885, p. 147: «Mais il s'agissait de trouver le type premier de l'Innocence […]»; e ancora: «La Terre a ragagné son innocence enfantine […] L'Innocence, rachetée, se joue avec l'aiguillon inerte du Péché» (p. 115). Il rapporto tra il «salire» della musica e il rivelarsi della luce è anch'esso descritto da Wagner nel *Beethoven* (cfr. p. 147). ←

[207] Nel *Beethoven* di Wagner si legge anche: «[…] volonté indomptable et dominatrice, au service d'une imagination puissante et féconde […] Tout grand est un héros; en lui sommeille un conquérant du monde» (p. 106; e cfr. più avanti d'A.: «Come l'eroe il poeta aveva compiuto un atto liberatore […]»). ←

[208] Il passo va confrontato con la carta n. 1691, lemma 127 dell'APV. Tra le fonti possibili, il Chamberlain, op. cit., p. 200: «L'oeuvre d'art est la religion rendue sensible sous une forme vivante»; p. 214: «Et déjà Schiller, comme Wagner, voyait dans l'art l'unique voie de salut: "Seul l'ideal, disait-il, peut ramener les Hommes à l'unité"» (ma di «opera d'arte vivente» parlano altri testi, tra cui quello dello Hebert, *Sentiments religieux dans Wagner*, Paris, 1895, in possesso di d'A.; lo stesso Hebert del resto avvertiva il lettore di aver attinto la frase dall'opera del Chamberlain (*Le drame wagnérian*, 1894, p. 239). L'affermazione iniziale («Soltanto l'arte può ricondurre gli uomini all'unità») è ricavata senz'altro dal Chamberlain: essa si trova già nell'articolo pubblicato sulla «Revue des deux Mondes» il 15 ottobre 1895 col titolo *La doctrine artistique de Richard Wagner* (l'articolo corrisponde al capitolo IV dell'opera del Chamberlain, *Richard Wagner, sa vie et ses oeuvres*, pubblicata in Germania sul finire del 1895). Segnaliamo anche, sul concetto di arte come religione fatta sensibile, un'importante puntualizzazione del Lichtenberger (op. cit., p. 205; la pagina, nel volume del Vittoriale, è segnata a margine e presenta l'angolo piegato): «[La tragedia greca] était

l’expression artistique la plus haute et la plus complète de l’idéal religieux de la Grèce; elle était, par ses origines comme par son esprit, un véritable acte religieux plus important même pour l’histoire de l’idée religieuse en Grèce que les cérémonies proprement dites du culte qui se célébraient dans les temples». Dalla contrapposizione Monteverdi-Wagner, operata da Baldassare Stampa, ci si sta dunque spostando, per iniziativa di Daniele Glauro, al parallelo Wagner-Effrena. In questo breve passo sono condensati i motivi principali del complesso rapporto di d’A. con l’opera di Wagner: dapprima egli è il «Germano» che «nella sua confusa aspirazione verso la patria di Sofocle» rare volte giunge «a toccare il sommo grado» della bellezza classica realizzata da Monteverdi. Ma poi, solo all’evocazione del *Parsifal* attraverso il racconto, Wagner riesce a provocare «un’illusione violenta» e la sua musica – assente – rapisce e convince: non la si può negare, né abbassare, si può solo elevarsi alle sue altezze. Ed ecco che di fronte al «Teatro di Festa» deve elevarsi, sul Gianicolo, il teatro d’Apollo come sede eletta di non minore disegno d’arte totale («Il Teatro d’Apollo […]»). I canoni estetici esposti da Daniele Glauro si rivelano del resto identici a quelli di Angelo Conti, il *doctor mysticus* che sulle pagine del «Marzocco» contrapponeva a una lettura eroica e politica di d’A. una visione religiosa, su fondo mistico e neo-francescano (cfr. in particolare *Nota per le* «*Laudi*», 29 ottobre 1899). ←

[209] Per la musica come rivelazione dell’idea, cfr. Wagner, *Beethoven*, RW I, 148: «Nous avons vu précisément, que la musique a pour objet cette révélation de l’Idée même du monde; or, il en résulte que le musicien créateur doit considérer tout ce que cette idée contient […]». Anche il saggio di Wagner si conclude con un parallelo tra Beethoven, il carattere dello «spirito germanico» e le vittorie recenti della stirpe tedesca (RW I, 214). ←

[210] La Musica come religione e rito pone in rapporto l’anima individuale con la schopenhaueriana volontà universale. Lo afferma anche Wagner nel *Beethoven*, ricorrendo a espressioni tradotte così dal Wyzewa: «plein éveil de cette conscience intérieure», «pleine contemplation intérieure», «claire voyance du Rêve Universel le plus profond», «le Demon de sa musique intérieure». ←

[211] Le immagini evocate appartengono tutte al repertorio tematico della *Città morta*, su cui ci si soffermerà più oltre (cfr. nn. 167 e sgg. alla Parte II). ←

[212] Del pastore Arya tratta la carta 14393, lemma 1096 dell’APV. Tra le fonti dannunziane può essere lo Schuré di *Les grands Initiés*, che tratta appunto di Arya «divinus coreta». Un accenno agli Arya e al loro stupore di fronte allo spettacolo della natura negli altipiani d’Asia, è anche nella carta 12354, lemma 1013. ←

[213] Cfr. Lichtenberger, op. cit.: «Mais la musique à son tour a besoin, pour préciser ce qu’elle veut dire, du secours de la parole: réduite à ses propres ressources, elle ne peut nous faire sortir de la vague région de l’émotion élémentaire […]. Et c’est pourquoi Beethoven après avoir, dans ses huit premières symphonies, fait dire à la musique seule tout ce qu’elle pouvait exprimer, s’est avisé, par une inspiration de génie, d’associer, vers la fin de la IX e symphonie, la voix humaine à l’orchestre: il

avait eu l'intuition prophétique que la musique ne pouvait accomplir de plus hautes destinées qu'associée à la poésie» (p. 4). La Nona sinfonia di Beethoven (1824) termina con un coro sul testo dell'Ode di F. Schiller *An die Frende* (*Alla gioia*). Su quell'inno, e sull'intera sinfonia, Wagner prese più volte posizione (cfr. in *Opéra et Drame*, tradotto da C. Mendès, RW, 14 marzo 1885, nel saggio *Sur la théorie de l'Oeuvre wagnérienne*, I, p. 31: «[…] la musique allemande […] espéra un époux, un jour, lorsque Beethoven écrivit, Schiller aidant, la neuvième symphonie […] Habituée à l'isolement, à l'ombre, au mutisme, elle voulait d'abord lui résister; mais il était le Mâle inévitable. "Tu enfanteras!", lui dit-il. Et l'Harmonie, violentée par la Parole, enfanta le Drame musical»). E, alla Nona, Wagner aveva anche dedicato lo studio dal titolo *L'exécution de la neuvième symphonie de Beethoven en janvier 1846, avec un programme*. Qui invece d'A. pone l'accento sui limiti della Nona (come anche il Wagner di *Beethoven*, in RW I, 186: «Beethoven, dans le cours de sa Neuvième symphonie, est, simplement, revenu au formel Choral avec Choeurs et Orchestre […] l'oeuvre de Beethoven ne nous offre, ici, nulle nouveauté formelle […]») esaltando la «Voce solitaria», come Schuré a p. 298 («la faculté musicale de la voix, son amplitude sonore») e Rolland a p. 92. Importanti al riguardo le carte 1674 e 1688 dell'APV. ←

214 Nell'analisi che precede la traduzione del *Beethoven* wagneriano, Wyzewa scrive: «Le rythme est le lien de cette révélation intime avec le monde plastique de l'Apparence […] Ainsi la musique a quitté son état d'innocence sublime; elle a perdu son pouvoir, le pouvoir qui rachetait l'homme du Péché de l'Apparence» (105); e più avanti, nel testo tradotto, si legge: «Voici qu'il [il musicista] place son tableau entre le monde de l'Apparence et l'univers intérieur de son âme, l'univers profond où gît l'Etre réel des choses» (110). Come nel *Forse che sì forse che no*, a proposito della danza di Isabella: «Dal vertice […] tutte convergevano in quel gioco di apparenze […]». ←

215 Come più avanti («Cerca di rappresentarti la strofe in guisa d'una cornice, entro […] sua vita perfetta») fonte può essere la *Beata riva* del Conti (p. 163 dell'edizione Treves, Milano, 1900): «Dice il Gevaert che, nella sua origine primitiva, la strofa "è una cornice destinata ad essere riempita da una serie bene ordinata di movimenti corporei, formanti una specie di quadro animato, al quale la melodia comunica la pienezza della vita"». Cfr. carta manoscritta 13226 dell'APV. Quanto al Gevaert, utilizzato dal Conti, a p. 199 dell'*Histoire et Théorie de la Musique de l'antiquité*, tomo II, si legge: «[…] dans son origine première, la strophe est un cadre destiné a être rempli par une série bien ordonnée de mouvements corporels, formant une sorte de tableau mouvant, auquel la mélodie communique la plénitude de la vie». Di parallelogramma, come poi della Tanagra, parla anche M. Emmanuel, *La danse grécque antique*, Paris, Hachette, 1896, che a p. 44 annota: «Etroitement liée à la poésie et à la musique, elle (la danse) participe à leur nature divine et, comme ses soeurs, a été léguée aux hommes par les Immortels». ←

216 Il confronto è ancora con Gevaert, op. cit., tomo II, p. 511: «Phrynique est souvent cité a côté d'Eschyle pour le pathétique profond qu'il déploya dans ses tragédies. On vante aussi la variété de

ses danses chorales». Nella *Beata riva* non si fa riferimento a Frinico: d'A. poteva avere attinto direttamente al Gevaert, che si trova nella biblioteca del Vittoriale (lo dimostrerebbe anche una frase della carta manoscritta n. 12324 che reca l'appunto p. 511, Gevaert *Histoire*). ←

217 È un pensiero ricorrente negli scritti di Wagner e specialmente in quelli giovanili che più risentono dei suoi ideali «rivoluzionari» o comunque populisti. Cfr. Chamberlain, op. cit., p. 211: «Pour devenir l'éducateur d'un peuple, l'art doit d'abord sortir de ce peuple même» (segue la citazione di un capitolo della wagneriana *L'Oeuvre d'art de l'Avenir*: «Le peuple, force efficiente de l'œuvre d'art») e lo stesso Wagner citato da Ernst (*L'art de Richard Wagner*, p. 169: «Qu'est-ce que la Peuple? […] Le Peuple a toujours été l'ensemble de toutes les individualités distinctes qui ont accompli une oeuvre commune […] Le Peuple est l'ensemble de tous ceux qui éprouvent une commune détresse […]»), oltre che il Lichtenberger, op. cit., pp. 204-206 segnate a margine da d'A.: «L'artiste grec était donc le porte-parole de la nation toute entière; on ne lui demandait pas d'être "original": sa mission était de préciser, de faire vivre sous une forme aussi belle, aussi expressive que possible, les visions qui flottaient dans l'esprit de ses contemporains» (p. 204). Ma, precisava il Dujardin sulla RW *Bayreuth*, 8 giugno 1885, 136, l'arte per Wagner deve essere sì un culto offerto all'intelligenza del Popolo; di quel Popolo però ideale «qui est la communion universelle des voyants». Quel popolo, dunque, che si è trasformato da «Chimera occhiuta» in identità collettiva cosciente: fino a quel momento, spetta all'artista-eroe interpretarne l'anima inconsapevole con i mezzi dell'arte e del pensiero. ←

218 Cfr. l'articolo dannunziano su *La rinascenza della tragedia*, cit.: «Discesa all'ultimo grado dell'abiezione, divenuta un'industria ignobile nelle mani di fabricatori destituiti d'ogni intelligenza e d'ogni cultura, accomunata ai segreti artifizii con cui le cortigiane sapienti tentano di eccitare la lussuria senile, l'opera dramatica resta tuttavia la sola forma vitale con cui i poeti possono manifestarsi alla folla e darle la rivelazione della Bellezza, comunicarle i sogni virili ed eroici che trasfigurano subitamente la vita. Sarà gloria dei poeti risollevare quella forma alla dignità primitiva, infondendole l'antico spirito religioso». Il rapporto poeta-eroe è affrontato dal Carlyle (*Heroes*) e dall'Emerson, oltre che nel dannunziano discorso della Siepe (il discorso elettorale del '97 si trova ora nel *Libro ascetico*, *Laude* dell'*illaudato*, *Ric.* I, 466). Cfr. la n. 78 alla Parte I. La direzione verso l'interpretazione agonistica dell'arte (suggerita, tra gli altri, dal critico amico Mario Morasso) era del resto già ben delineata da Claudio Cantelmo, come ricorda lo stesso d'A. in un articolo pubblicato sul «Giorno» di Roma il 29 marzo 1900 col titolo *Della mia legislatura*: «Claudio Cantelmo […] ha espresso con qualche bella parola lo sforzo compiuto per giungere alla più alta dignità interiore […] (egli) concentra nel suo proprio spirito la forza della sua volontà e crea un intero mondo di poesia. Ora la poesia è azione […]». ←

219 Come ricorda anche l'Ernst, se è vero che il Popolo è per Wagner «le créateur inconscient de l'oeuvre d'art; et la tâche de l'artiste individuel est de la dégager, de la créer à son tour, sous une

forme cosciente et décisive» (op. cit., p. 170) è altrettanto vero che il Popolo «ce n'est pas d'avantage le public ordinaire de l'oeuvre d'art, mais l'unité collective de tous ceux que rassemble une même désir, une même souffrance» (ivi). ←

220 «Freude! Freude! Joie! ô Joie! Sur le beau texte de Schiller, l'hymne beethovenienne s'esploie, s'élève […] Telle rayonne la joie de Siegfried» (Ernst, op. cit., p. 459). ←

221 Il passo riprende considerazioni dell'articolo *La rinascenza della tragedia*, cit.: «Assai lungi sono gli angusti teatri urbani dove, nel calore soffocante e pregno di tutte le impurità, dinnanzi a una folla di crapuloni e di meretrici, gli attori fanno officio di spintrie […]». «Spintria» è, secondo il Passerini: «Colui che trova nuove forme di strane e mostruose lussurie». La voce si usa poi «per gli stessi atti libidinosi» (si cita Svetonio, *Tib*., 43). La sede all'aperto e il teatro a dimensione corale, con la partecipazione del popolo, erano del resto alla base del progetto francese del teatro d'Orange patrocinato dal barone Paul Mariéton. ←

222 Il rapporto tra la nazione e la lingua è al centro di una serie di appunti consegnati alla carta 13227, lemma 1052 degli APV. ←

223 Diverse suggestioni confluiscono in queste righe dannunziane. Innanzitutto, considerato il contesto, la lettura di Wagner, quale risulta dalle carte manoscritte 1691 e 1669, lemma 127 dell'APV. Le frasi ivi citate sono attinte dal Chamberlain, op. cit., p. 207 («[…] parce que, suivant son expression, "les mines elles – même du mond grec nous enseignent à present de quelle façon la vie, dans notre monde moderne, pourrait nous être rendue supportable" […] La vie en effet ne peut être "supportable" pour l'homme que dans une société où "l'art en constitue la fonction la plus haute"») e 354: «[…] l'art doit devenir un facteur déterminant, constructif, dans le vie du genre humain». Si deve poi aggiungere l'influenza delle teorie del Carlyle e dell'Emerson (*Saggi*, soprattutto *Il poeta*, utilizzati dal d'A. anche nei discorsi politici per la campagna elettorale del 1897). La traduzione degli *Eroi* del Carlyle, in particolare, era stata recensita nell'«Illustrazione italiana» del 13 dicembre 1896: presentava una prefazione di Enrico Nencioni. ←

224 Enrico I (876-Memleben 936) re di Germania, detto l'Uccellatore: fu l'iniziatore della dinastia sassone e vagheggiò il sogno di restaurazione dell'Impero. ←

225 Sullo sfondo Carlyle ed Emerson, come nell'articolo *Della mia legislatura* pubblicato sul «Giorno», 29 marzo 1900, ora in Castelli: «Ora la poesia è azione. Di questa verità ha un profondo sentimento il mio ultimo eroe, quando la sua coscienza apprende che nella comunione tra la sua anima e l'anima della folla un mistero è sopravvenuto quasi divino e che qualche cosa di più grande e di più forte s'è aggiunto alla sua persona consueta. Egli ripete, con una fede ancor più fiera, ciò che io dissi nell'adunanza dei cittadini e degli agricoltori: "La parola del poeta comunicata alla folla è un atto, come il gesto dell'eroe" […]. All'estremo limite della sua esperienza, a traverso il dolore e la colpa, egli troverà finalmente come coronamento dei suoi sforzi infaticabili l'armonia della sua

anima placata con l'Universo interamente rivelato e compreso. Egli sarà, nel senso più alto della parola leonardesca, "modello del mondo"» (pp. 595-596). ←

[226] Cfr. Fourcaud, *Wagnérisme*, cit., p. 4: «J'è n'ai qu'à fermer les yeux pour le revoir, en ma mémoire, ainsi que je l'ai vu, le béret de velours noir sur ses cheveux d'argent lisse, en veston de satin noir, sa tête de géant, énorme et fine, dominante sa taille ramassée qu'elle grandissait. Je retrouve en moi son regard vif, ardent, varié comme un foyer d'étincelles». ←

[227] Il passo inizia con un riferimento generico all'ultima scena della *Walkiria* (1856) per poi continuare con la citazione esatta dei vv. 2336 e sgg. del terzo atto del *Sigfrido* (1871), rispettivamente prima e seconda giornata dell'*Anello del Nibelungo*. Secondo Lichtenberger, l'incontro di Siegfried e Brunehilde «est le moment décisif dans cette oeuvre de salut. Elle marque l'avènement de l'Humanité sur terre» (291). Ed Ernst mette in risalto il binomio Siegfried-giovinezza: «Siegfried est la Joie, il est la Jeunesse, il est l'Action, il est la Liberté; S. est la Jeunesse: il est l'Homme Enfant dans sa Beauté splendide» (op. cit., pp. 458-460). Per la rievocazione della scena finale dell'*Anello del Nibelungo* d'A. può avere inoltre tratto ispirazione dal saggio *Brunhilde* del Dujardin, RW I, 215-220. ←

[228] Il passo tocca il punto culminante, l'«apice» e l'«abisso», con la citazione degli ultimi due versi del *Parsifal*. La *Redenzione* attraverso l'*Innocenza* è oggetto dell'intero dramma; ma cfr. in proposito Wagner, *Beethoven*, p. 71 nelle RW: «Beethoven a vu la nouvelle religion, la religion de la Rédemption par l'Innocence». ←

[229] Cfr. G. Norlenghi, *Wagner a Venezia*, p. 153: «Wagner venne a Venezia per ritemprare la sua salute logorata, e per riposare lo spirito […]». ←

[230] Il frammento di Eraclito, che citiamo traslitterato («Tôi oûn tóksòi ónoma Bíos érgon dé Thánatos») è attentamente analizzato da P. Valesio, *Ascoltare il silenzio*, Bologna, il Mulino, 1986, pp. 205-211), secondo i *topoi* della retorica. In particolare il *topos* dell'iconicità suggerisce «che esiste un certo qual nesso fra il referente del nome comune concreto ossitono *bíos* "arco" e quello del nome comune astratto parossitono *bíos* "vita" – due nomi, le etimologie dei quali sono altrettanto irrelate che i loro significati». ←

[231] Come il *Beethoven* di Wagner: «Il se sentait un Vainqueur; il savait qu'il devait appartenir au monde, seulement, comme un homme libre» (RW, 8 maggio 1885, p. 114, traduzione di Wyzewa). ←

[232] Notevole somiglianza di immagini con *Aestus erat* (uno dei *Sonnets Cisalpins* inviati all'Herelle il 24 dicembre 1896). Questo passo e i riferimenti successivi («le palpebre basse, le aride mani, tutta la piena… muta»; «Ella sussultò dal capo alle piante; spalancò gli occhi verso di lui; poi riabbassò le palpebre, stette immobile»; «Ella stava sotto l'arbusto […] la corona d'un re donatore»; «La donna si chinò a raccogliere su l'erba la melagrana. Era matura, s'era aperta cadendo, versava il succo sanguigno […]. Ella strinse il frutto nel pugno […] come se volesse spremerlo» indurrebbero a datare queste pagine del *Fuoco* intorno agli ultimi mesi del '96. Ecco il sonetto: *Les paupières*

couvraient lourdes ses yeux ardents, / toutes rouges encor de voluptés fiévreuses; / et je croyais sentir battre en ses tempes creuses / la secrète fureur des rêves obsédants. / / Je lui cueillis alors un des fruits mûrs pendants / sur nos fronts, par pitié des lèvres douloureuses, / Du bout de ses doigts blancs comme des tubéreuses / elle écrasa le fruit de pourpre sur ses dents. / / Du bout de ses longs doigts doux comme des pétales / quel poison dans sa pulpe avait le fruit vermeil? / elle effleura ses cils alourdis de sommeil. / / Et son âme rêvait les voluptés fatales. / «Donne, ô Mort, à sa chair le repos sans réveil.» / Et tout mon coeur puissant bondit vers le soleil. ←

[233] La frase è replicata senza varianti più oltre. ←

[234] Il passo è preparato dalla carta 1640 dell'APV. ←

[235] Si replica il motivo del profumo dei gelsomini. ←

[236] Il sorriso infinito, le labbra che tremolano come foglie, i denti che rilucono sono notazioni che testimoniano la prossimità alla stagione alcionia (si pensi ai *Madrigali dell'estate*, al sorriso che s'immilla, alle labbra che suggono lievi come l'acqua…). ←

[237] «Fossa dove si pone a macerar la canapa» (Tommaseo-Bellini). ←

[238] Il passo deriva dagli appunti manoscritti della carta 1683 dell'APV. Vi compare un accenno a Clemenza (poi Donatella). ←

[239] Nella cianografica, a p. 380, non c'è il nome «Poppe» mentre «Zorzi» è scritto sopra un nome cassato. ←

[240] Riguardo alle espressioni in dialetto veneziano, utili indicazioni sono in G. Damerini, *D'Annunzio e Venezia*, Verona 1943, pp. 81 e sgg. Tali frasi dialettali, «perfette di intonazione e di ortografia», secondo Damerini «furono il risultato di una consultazione con Antonio Fradeletto, al quale il poeta, preso dallo scrupolo di riuscire esatto e nello stesso tempo pittoresco ed espressivo, si rivolse mandandogli il testo italiano di ciò che avrebbe voluto dire in vernacolo e pregandolo di volerglielo tradurre e di consigliarlo per il meglio». Il Fradeletto gli rispose con la lettera e con gli appunti che seguono: «Caro e illustre Amico, Eccovi le risposte che desideravate. Vi prego di scusare il ritardo […] Per quanto si tratti di indicazioni assai modeste, io non so vincere un certo senso di trepidazione nel comunicarvele […] Questo mio dubbio riguarda soprattutto le frasi che il Gondoliere deve scambiare col suo padrone alla porta della casa, dove costui ha passato una notte d'amore. […] Per esempio: Sa il gondoliere del convegno amoroso o semplicemente intuisce? in che relazione è col suo signore? Può egli permettersi un certo tono confidenziale? È un gondoliere "de traghetto" o "de casada"? […]» (la lettera è datata Venezia, 7 ottobre 1899). Quanto alle proposte in dialetto, ecco gli appunti del Fradeletto, dei cui consigli si trovano diversi esempi nel romanzo: «"Buon giorno, signore" – "Servo suo, paron" o forse meglio, trattandosi d'un giovane, "paroncin". Essendo un inferiore che parla a un superiore, non si dirà mai né "Buon giorno" né "Buondì". Suggerire un'arguzia maliziosa mi è difficile […] Eccovi qualche tentativo […] "Xe la straca, povareto? La se senta, che adesso me toca vogar mi" o con maggior venezianità: "che adesso me toca dar quattro

parae mi" – Ma è allusione troppo sguaiata. Il gondoliere potrebbe anche spegnere il fanalino della gondola dicendo: "Adesso no serve più che ti fazzi chiaro". In occasione "far di chiaro" significa anche essere complice o testimonio, volontario o meno, di un atto d'amore. Quando il giovane dice: "Ho fame, Zorzi, ho una gran fame" […] se non è vecchio modificate così: "Bon segno co' la notolada fa fame; xe ai vechi che la ghe fa sono" […] "Abbiamo vinto la regata" si rende con: "Semo andai in bandiera" […] "Che volete?" Se il marinaio parla a persona di condizione inferiore od uguale alla sua, "*Cossa voleu?*" Se a persona superiore "*Cossa vorla*", oppure "*Cossa comandela paron?*". "Il Signore vorrebbe montare a bordo" *El paron voria montar a bordo* "Monti pure" Corrispondente veneziano "*Ch'el vegna pur – Ch'el monta pur* – […]" "*Co' nol vol altro, paron!*". "Abbiamo pane fresco appena sfornato" "*Gavemo el pan caldo, a pena tirà fora dal forno*" oppure "a pena *cavà dal forno*" – "Addio Padrone! Buona veleggiata!" "Servo suo, paron" […] "E vento in pope" – "Che ti faccia buon sangue!" Veneziano […] "Che i ghe vada in tanto sangue!" – L'uva migliore e i fichi più squisiti vengono dalla vigna (orti) del Lido di Malamocco – Il Rio che sbocca nel Canalazzo passando sotto il Fondaco dei Tedeschi si chiama *Rio de l'ogio* (Rio dell'Olio)». ←

241 Cfr. T XXX, Venezia 11 ottobre 1899, 341: «[…] Da un palazzo esce il rumore delle macchine. Il carbon fossile luccica nella sala d'ingresso. In un altro s'ode il romore dello scalpello. Gradini di Costozza delle migliori cave di Valdisole». La data del taccuino, piuttosto tarda rispetto all'anno di composizione della scena cui il particoalre appartiene, fa ritenere che si tratti di un'osservazione aggiunta. In effetti proprio in quell'epoca d'A. chiese a Fradeletto come poter rendere in veneziano le battute del dialogo fra Zorzi e Stelio. Un altro taccuino (il XVI, datato 1897) riferisce a p. 223: «Davanti al *Palazzo Capello*, nel rio Marin, è una officina di scalpellini (tagliapietre), ove si fanno gradini di pietra di *Val di Sole*, gradini per salire […]». ←

242 La Tragica, Arianna e la Tanagra (l'attrice, la cantante, la danzatrice) raggiungono qui, al di là delle passioni che hanno suscitato, la serenità dell'invenzione artistica («si ricompongono – secondo la Marabini Moevs – nell'apollinea misura della scultura greca», p. 296). Fonte sicura è ancora il Pater del saggio sulle divinità eleusine, ove tratta degli scavi del Newton a Cnido affermando: «C'erano […] tre forme ideali che gradualmente si sono distinte nella storia di Demetra, in attesa soltanto di una completa realizzazione per opera dello scultore; e ora con queste tre forme in mente, mettiamoci idealmente di fronte alle tre immagini che un tempo probabilmente occuparono le tre nicchie di fronte a quella singolare roccia di Cnido […]» (p. 297 nella traduzione della Marabini). ←

243 Wagner vi morì il 13 febbraio 1883, come ricorda anche il Barrès di *Mort de Venise*: «Wagner est mort dans l'entresol du palais Vendramin Calergi, le 13 février 1883, d'une maladie de coeur. Auprès de lui se tenait celle qu'il obtint de Hans de Bulow par un héroïsme romantique» (p. 106). Il palazzo, costruito nei primi anni del Cinquecento per Andrea Loredan, è tra i capolavori architettonici del Rinascimento veneziano. ←

[244] Cfr. AT 1, 1895, 10 (Crociera nello Ionio e nell'Egeo): «[…] Golfo di Egina – Mare azzurro limpido, verde presso la sponda – stupendo – Le rive scoscese, piene d'un bosco di pini verdegialli e di mirti […]». ←

[245] Cfr. T VIII, 1896, 114: «A destra, il pal. Vendramin-Calergi, con le aquile i cavalli le urne e gli stemmi dalle sei rose, nel fregio; e, sotto la scritta incisa: "Non nobis, Domine, non nobis"». ←

[246] Cfr. G. Norlenghi, op. cit., p. 153: «(Wagner) aveva passato l'estate presso Palermo alla villa d'Angri». Questo piccolo particolare sulla vita di Wagner (il profumo delle rose) venne appreso da d'A. attraverso un breve testo di Guy de Maupassant apparso sul «Figaro» dell'aprile-maggio 1885, in cui si descrive la visita fatta a Palermo alla casa del compositore tedesco. La notizia dovette colpire molto d'A. perché in un articolo che egli scrisse il 18 maggio 1885 sulla «Tribuna», dedicato al nuovo romanzo di Maupassant, *Bel-Ami*, trovò lo spazio per riportare il passo dello scrittore francese riferentesi proprio a quel particolare. Si legge in Castelli, p. 116: «[…] io aprii l'armadio. Un profumo dolce e possente ne uscì […] Il padrone dell'albergo […] disse: – Là dentro egli era solito di chiudere la biancheria dopo averla impregnata di essenza di rose. L'odore non se ne andrà mai più». Forse d'A. leggendo nel Norlenghi la notizia del soggiorno di Wagner a villa d'Angri, si sovvenne del particolare. L'articolo accenna però non a una generica «casa», ma all'albergo delle Palme, ove Wagner abitò un appartamento e ove scrisse «Le ultime note del *Parsifal*». ←

[247] Per Albrecht Dürer, cfr. n. 220 alla Parte II. Quanto al «gusto delle voluttà e dei fasti» appreso a Venezia, una utile informazione è nel volume della Tamassia, a p. 491: «(Dürer) fu a Venezia più volte dal 1503 in poi e vi incontrò forse Leonardo prendendone l'amore al più minuto studio della Natura, e vi ebbe la protezione dei Bellini sentendone il fascino di pensatori attratti dall'enigmismo filosofico del tempo […] Tolto, nella città lagunare, alla triste tirannia della moglie avara e dispotica, il Dürer scriveva nel 1505 agli amici: "Qui sono un gran signore"». ←

[248] L'opera *Tristan und Isolde* (1859) interruppe a metà del *Siegfried* la stesura del grande progetto nibelungico. L'opera nasce nel momento più intenso della relazione di Wagner con Matilde Wesendonck, ma porta anche i segni della loro separazione. È appunto a Venezia, che, nell'autunno 1858, Wagner si rifugia fuggendo da Zurigo per portare a termine «quel delirante secondo atto che è un inno alla notte eterna». Il *Tristano* fu terminato a Venezia nel 1859. La prima rappresentazione fu data a Munich nel maggio 1865, ma il *Preludio* era già stato eseguito a Parigi nel febbraio 1860. L'accenno alla composizione del *Tristan* a Venezia ritornerà nelle pagine del Barrès. *Mort de Venise*, e precisamente nel paragrafo dedicato a Wagner: «Wagner était prêt à épandre les ondes infinies, les suaves harmonies où Tristan et Isolde aspirent à se perdre. En 1857, malheureux de son impuissance à développer publiquement ses veritables destinées artistiques, malheureux d'un amour impossible, il se rendit à Venise pour composer la deuxième acte de *Tristan* […]. A la cime des vagues où nous mène *Tristan*, reconnaissons les fièvres qui, la nuit, montent des lagunes» (p. 100 dell'edizione s.d. conservata al Vittoriale). Una lettura «romantica» del *Tristano* e di Venezia, lontana dal vitalismo del

Fuoco: eppure il senso di morte che grava nelle pagine dannunziane sul palazzo «chiuso e muto come un alto sepolcro» e insieme l'inno alla forza creativa di Wagner risuonano anche in Barrès: «Bien souvent, aux fenêtres du palais Giustiniani, […] que Wagner habitait durant l'hiver de 1857, j'ai vu flotter sur la Venise nocturne les fascinations qui le déterminèrent et qui furent les moyens mystérieux de son génie ("il formidabile impeto", per d'A.). Quand la pire obscurité pèse sur les canaux […] la ville enchanteresse trouve moyen tout de même de percer cette nuit accumulée, et de ce secret solennel elle s'exhale comme un hymne éscrasant d'aridité et de nostalgie […] Voilà les heures […] qui de la profonde coscience de ce Germain surent extraire les déchirantes incantations de Tristan et d'Isolde» (pp. 100-101); seguono pagine di grande interesse, in cui si evoca il ricordo del Tasso e del fascino da lui esercitato sul Wagner «veneziano», e si sottolinea la progressiva trasformazione, nell'animo del musicista, di Venezia da «villa latine» a «sa Germanie intérieure». Per il *Tasso* di Wagner, cfr. n. 31 alla Parte II. ←

249 Ricostruito nell'Ottocento, era stato edificato nella prima metà del Duecento «in quella forma veneto-bizantina caratteristica dell'epoca, che ispirandosi a modelli orientali (meschite, moschee) li adatta all'ambiente lagunare» (Tamassia Mazzarotto, p. 249). ←

250 Stelio, uscito dalla casa di Fosca, si dirige per San Giovanni Decollato al Canal Grande. Si ferma poi davanti al Palazzo Vendramin-Calergi e si dirige in seguito alla Veneta Marina per il Rio dell'Olio. Tale percorso, nei Taccuini, è presentato a ritroso (T VIII 1896, 113). ←

251 «Sorta di naviglio coperto, usato da' marinai veneziani per brevi viaggi» (Passerini). ←

252 «Albero che è posto sulla ruota di prua, e sporge in fuori di essa obliquamente all'orizzonte, per portare le vele atte al correre ed al poggiare» (Guglielmotti). ←

253 Imbarcazione («arrivare il bragozzo», «condurre a riva l'imbarcazione») che si usa per la pesca nell'Adriatico» (Guglielmotti). ←

254 «Voce del linguaggio marinaresco; Tettoia, Riparo fatto per custodirvi le navi o per racconciarvele» (Passerini). ←

255 Alle navi d'Italia d'A. aveva dedicato nell'88 gli scritti giornalistici dell'*Armata d'Italia* (*Ric.* III), nel cui *Prologo* si legge: «L'eco non è ancor spenta. Nell'arsenale di Venezia, ancora gli operanti coprono di corazze e muniscono d'armi la nave intitolata a Francesco Morosini, già munita della consacrazione popolare. Sotto ogni colpo di martello, scintilla un augurio; i fati della patria si raffermano in ogni piastra d'acciaio». Per il tema qui accennato cfr. *Odi navali*, in *Versi* I. ←

256 Il Guglielmotti illustra le voci tecniche qui utilizzate: il calcagnolo è il pezzo che si mette tra le due estremità della chiglia per fare da sostegno alla ruota; il pomo è la parte estrema superiore dell'albero navale (in particolare «quel grosso Bottone di figura sferica che s'incappella nell'albero stesso» – Passerini); la scala penzola è quella fatta in modo da poterla attaccare ove occorre; i cavigliotti (diminutivo di cavigli) sono paletti di legno; doppino è termine marinaresco per «indicare la corda quando è ripiegata a doppio su sé stessa». ←

[1] Cfr. AT 3, giugno 1896, 37: «La donna vecchia di Francesco Torbido (genovese) che tiene nella mano il cartiglio su cui è scritta la terribile parola “*Col tempo*”. È tutta rugosa, sdentata, floscia». La «casa chiusa» della Calle Gàmbara, e la contessa che l’abita, sono descritte nel taccuino VIII, 1896 (Venezia: 16 giugno 1896): «Nella Calle Gàmbara, presso l’Accademia, è l’orto chiuso dove vive la donna che, sentendosi sul punto di sfiorire, diede una gran festa di congedo e poi si ritirò per sempre nelle sue segrete case – ermeticamente serrate – perché gli estranei non assistessero al deperimento e allo sfacelo di sua bellezza. Le persiane delle case sono inchiodate. Tutto è silenzio e mistero. Negli alberi cantano gli uccelli. Giornata grigia, fumosa, col vento di Greco. Piove» (p. 105). La descrizione del taccuino è poi smembrata nel romanzo in quattro punti. L’insistito richiamo al trascorrere del tempo che distrugge la bellezza e ogni attrazione erotica ricorda un episodio del *Piacere*, la vendita all’asta di uno stravagante e ambiguo gioiello: «Era una piccola testa di morto scolpita nell’avorio con una straordinaria potenza d’imitazione anatomica […] Su la fronte era inciso un motto: RUIT HORA; su l’occipite, un altro motto: TIBI, HIPPOLYTA […] Quel gioiello mortuario, offerta d’un artefice misterioso alla sua donna, aveva dovuto segnar le ore dell’ebrezza e col suo simbolo ammonire gli spiriti amanti» (*Rom.* I, pp. 68-9). Francesco Torbido, detto *il Moro*, ritrattista veneto influenzato dal Giorgione (1482-1562) è qui ricordato per la celebre figura di vecchia dell’Accademia di Venezia, che Stelio e Foscarina ritroveranno trasformata in marmo nella villa di Strà. Il *Ritratto di vecchia* fu poi attribuito dal Dalla Rovere nel 1903 a Giorgione. È appena il caso di ricordare che il motivo del tempo che scorre si lega sovente, nella letteratura di fine ’800, con quello del decadimento fisico. Si pensi solo al waldiano Dorian Gray, il cui desiderio di eterna giovinezza nasce in stretto contatto con l’immagine angosciosa della vecchiaia: «Sì, un giorno il suo volto sarebbe diventato rugoso e sfiorito, i suoi occhi infossati e senza scintilla, la grazia della sua figura guasta e deforme. La porpora sarebbe fuggita dalle sue labbra, l’oro dai suoi capelli: sarebbe diventato orribile, goffo e ripugnante» (O. Wilde, *Il ritratto di Dorian Gray*, p. 38 dell’edizione italiana, Milano, Rizzoli, 1975). ←

[2] Le spalle declinanti sono una caratteristica anche di Elena Muti e Maria Ferres nel *Piacere*. Per l’immagine della lacrima, cfr. il *Libro segreto*, *Ric.* II, p. 678: «Quando la prima lacrima stilla da’ suoi occhi ed esita ne’ lunghi cigli, non fa ella alcun gesto per asciugarla. Leva la mano verso la tempia: con le sue dita spande su la tempia leggermente l’acqua del cuore […] Con quel gesto ella mi vela in quest’ora la sua imagine. Son tentato di morire perché pianga; e perché sappia quanto io l’abbia amata e l’ami». ←

[3] La frase si trova annotata all’interno di un gruppo di fogli numerati dall’1 al 4 e vergati a matita: fanno riferimento al soggiorno toscano di d’A. e della Duse nel gennaio 1896 (cfr. T VI del 15-16

gennaio 1896, descrizione di Pisa, pp. 81-84; cfr. anche la lettera a Hérelle del 16 gennaio 1896). Si tratta delle carte archiviate coi numeri 1647-1650, appartenenti al primo nucleo del *Fuoco*. Infatti nella carta 1650 si descrivono le porte di bronzo del Duomo di Pisa e le parole inscritte sulle porte: «Onustior…» che tornano nella lettera a Hérelle del 16 gennaio 1896 (nella lettera successiva del 18 gennaio d'A., da Firenze, informa il traduttore amico di avere ideato la materia di una «lunga novella» di ambientazione fiorentina e pisana). Le carte 1647-1648 parlano della contessa di Thun, e la descrizione ricorda quella della contessa di Glanegg. In altro contesto, la «sorte bella» è evocata anche nella canzone della Sirenetta, personaggio della *Gioconda*: «Ma l'ultima […] ebbe la sorte bella […]» (in *Tr.* I, p. 322). ←

[4] «In questa pagina» è il commento del Conti «non una riga di descrizione. Qui siamo veramente dinanzi ad una cosa veduta e sentita, che noi sentiamo e vediamo. Gabriele D'Annunzio nel prossimo libro non troverà difficile lo sceglier fra la maestria della pagina del calice e questa pagina istintiva e vivente. Tanto più che egli in questo suo libro annunzia l'avvento d'un'arte nuova o rinnovellata, semplice e forte; ed io vorrei aggiungere *rude* e *disadorna*.» Il coro di passere viene riproposto poco oltre. ←

[5] Cfr. più avanti: «Perdutamente […] viso». ←

[6] La raffigurazione del tempo segue l'iconografia tradizionale. Cfr. in proposito E. Panofsky, *Studi di iconologia*, Torino, Einaudi, 1975, cap. III: *Il Padre Tempo*. ←

[7] Suggeritore influente e immediato per il concetto di allegoria, così come viene sviluppandosi nel *Fuoco*, è il Ruskin di *The Stones of Venice* (1853) e di *Modern Painters* (1856, specie il volume III). D'A. forse non ne conosce direttamente gli scritti, ma ha letto indubbiamente la silloge approntata da R. de la Sizeranne, il cui testo, presente nella Biblioteca del Vittoriale, presenta numerosi segni a margine. Ruskin fa derivare l'analisi dell'allegoria dall'idea di bellezza come testimonianza del riflesso divino nella natura. In questo contesto, l'artista diviene «pura testimonianza e specchio della verità, scriba della visione», in grado di rivelare i misteri della natura, secondo una interpretazione che troverà perfettamente consenziente anche il Pater. ←

[8] Cfr. la n. 43 alla Parte I. ←

[9] Di Soranza Soranzo parla il Molmenti, *La dogaressa*, capitolo VI (*Le congiure di Venezia nel secolo XIV – Soranza Soranzo – La leggenda di Marino Faliero*), p. 132: «Soranza si maritò con Nicolò Querini, detto *il Zotto*, e l'esser moglie a un Querini fu per questa infelice gravissima colpa. Venne, insieme con altri parenti de' ribelli, cacciata in bando, ma dopo quattro anni di esilio, spinta dal desiderio di rivedere la famiglia, chiese indarno licenza di ritornare in patria. Confidando nell'autorità del doge suo padre, ritornò in Venezia, contro la volontà del consiglio dei dieci, e con sentenza del 28 giugno 1314, fu condannata a reclusione perpetua, in una delle più remote contrade della città, *in ospicio apud Sanctam Mariam de Verginibus*. La clausura era stretta ed intera. La figlia del doge visse in tal modo lunghi e tristissimi anni, fra il rammarico incessante della libertà perduta e

con la sola compagnia di una fantesca, la quale non poteva uscire se non *pro lavandis pannis et alliis negociis et necessariis faciendis*. Rimasta vedova, fu concesso alla Soranzo visitare qualche volta il vecchio padre, assistere a qualche solennità religiosa e passeggiare nel giardino del monastero delle vergini […] essa non riebbe mai la libertà, e morì probabilmente verso il 1349, dopo quasi venticinque anni di prigionia» (il passo è segnato con matita colorata a margine sinistro). E a p. 242 del Molmenti si legge: «[La Dogaressa] procedendo di stanza in stanza, entrava nella sala, detta dei Pioveghi. Qui, seduta nel posto del Serenissimo, ascoltava queste parole, specie di nota funebre in mezzo a una festa [si sta descrivendo l'incoronazione della Dogaressa], piena di ostentazione principesca e di semplicità popolana: "Vostra Serenità, sì come viva è venuta qui in questo locho a tuor il possesso del palazzo, così vi fo intender e sapere che quando sarete morta, vi saranno cavate le cervelle, li occhi et le budelle, et sarete in questo locho medesimo, dove per tre giorni havereti a stare avanti che siate sepolta"». ←

[10] Cfr. la carta n. 1647 pubblicata dal Cimmino: «La contessa di Thun – bella e fiera – il suo ritratto fatto da Lenbach in costume di Brunehilde, con la corazza e il casco dalle quattro ali – […]». È da ricordare in proposito un particolare curioso: la casa editrice Treves contava fra i suoi collaboratori la contessa Cristiana di Thun. Franz Seraph von Lenbach (1836-1904) è definito dal giovane articolista della «Tribuna» (27 gennaio 1885) *tizianesco* per i molti ritratti eseguiti dal pittore bavarese ispirati alla maniera del Tiziano. Il Lenbach eseguì tre ritratti della Duse. Lo studio del pittore al Palazzo Borghese è ricordato da S. Scotoni, *D'Annunzio e l'arte contemporanea*, Firenze 1981: «In questi saloni, casa e studio, Lenbach ha messo la sua passione pel colore, una ricchezza di rosso, da per tutto, velluti, damaschi, broccati, lampassi fioriti, tessuti orientali, stoffe giapponesi, in tutte le tonalità del rosso, dal granato al rosa morente, dal vino alla terracotta. Egli ha una stanza da letto anche rossa, con un quadro di Tiziano […]». ←

[11] Evidente la ripresa shelleiana del motivo funebre, come già in VILLA CHIGI (*Elegie romane*): […] *Nel corpo e nell'anima, tutto / tutto, morendo, devesi corrompere* […], ove si insiste anche sul motivo della lentezza (*gli alti / roghi, d'in torno, lenti fumigavano*); e ancora nella CERTOSA DI SAN MARTINO: *Tutto pareami quivi solitudine, vacuità, tristezza, immobile tedio, nel muto / lume, sotto i muti chiari lontani cieli.* Il motivo si ripercuote poi nel *Piacere* e nell'*Innocente*, *Rom*. I, alle cui note rinviamo per una documentazione puntuale. ←

[12] Cfr. T XXIX (22 settembre 1899), 332: «[…] vorrei *combattere* con te, questa notte, con gli occhi negli occhi, col fiato nel fiato. *Non sai che certe volte, il mio sguardo brucia i miei cigli*?». ←

[13] Martello. ←

[14] Il motivo si riproporrà pressoché identico nel *Forse che sì forse che no*, protagonisti in quel caso Paolo Tarsis e Isabella Inghirami durante la visita alla reggia di Mantova su cui si apre il romanzo. ←

[15] Una ripresa anaforica del periodo si avrà più avanti, ove la descrizione rasserenante della sera servirà da pausa prima dell'episodio conclusivo incentrato sulla morte di Wagner. ←

[16] Quasi il paesaggio desertico della *Città morta*, chiamato a fare da sfondo a un'aspirazione catartica. ←

[17] Cfr. T XXIV (27-12-1898) ad Alessandria d'Egitto: «Quando la rivedo, stringo nel suo corpo fragile e trepido la forza d'un popolo intero. Il popolo barbarico e misto pur ieri l'acclamò, pur ieri urlò verso di lei turbato da una rivelazione confusa di bellezza […] Mentre sono sopra di lei, fra le sue braccia, ella mi tocca le labbra e le palpebre con un mazzolino di violette, mi accarezza con i fiori che sono dolci come le sue dita». ←

[18] L'immagine compariva già in precedenza. Ma la fantasmagoria che aveva accompagnato, in quel caso, il trionfo del fuoco, diviene più «sorda», avviandosi semmai a suggerire segnali emblematici (il parlare del *fuoco* e dell'*acqua*: «Nel silenzio, il fuoco e l'acqua parlarono»), che si esprimono, paterianamente, nelle *pause* (cfr. Pater, *La scuola di Giorgione*, in *Rinascimento*: «Pittura di istanti ideali, squisite pause nel tempo, nelle quali, così fermate, ci pare di essere spettatori di tutta la plenitudine della vita». Il motivo rodenbachiano della pioggia che batte il «giardino in lutto» si trasmetterà sino ai Crepuscolari, insieme al «crosciare» della pioggia medesima. Si rinvia a Gozzano, alla *Pioggia d'agosto* dei *Colloqui*, e al commento riservatole da Sanguineti nell'edizione Einaudi: *Nel mio giardino triste ulula il vento, / cade l'acquata a rade goccie, poscia / più precipite giù crepita scroscia / a fili interminabili d'argento… / Guardo la Terra abbeverata e sento / ad ora ad ora un fremito d'angoscia*… ←

[19] Il linguaggio «oscuro» delle cose è al centro dell'interesse dannunziano sino dalle pagine del *Piacere*: si ricordi, ad apertura di romanzo, la descrizione d'interno vista con gli occhi di Andrea Sperelli, fresco delle letture di Amiel e dei Goncourt (la *Maison d'un artiste*), sempre attente a segnalare la virtù latente o occulta degli oggetti. Nel *Fuoco* ci si sposta tuttavia verso una concezione allucinata e alchemica, che la *Malinconia* di Dürer si incaricherà emblematicamente di illustrare (cfr. anche precedentemente: «Egli aveva una strana lucidità per cui le cose gli apparivano con una evidenza insolita come in una allucinazione febrile»). ←

[20] Cfr. T XIX, 253 (datato *6 Novembre 1898*: riguarda Ferrara e sarà utilizzato nel *Secondo amante di Lucrezia Buti*, *Ric.* II, pp. 205-223): «Ella è fuori di sé, atterrita. "Vuoi, vuoi tu che io te la chiami? La vuoi tu qui?" Le *offerte* della Vergine si rinnovano in più luoghi; dovunque ella lo sente inappagato e veementemente teso verso la felicità» (l'appunto è inserito fra la descrizione della casa di Marfisa e quella dell'Ariosto, e lascia ipotizzare una fase di ambientazione ferrarese del romanzo). Da notare la frase che precede: «Schifanoia – la Giovinezza. La Palazzina: la Vecchiezza». Del resto in uno schema approntato per la seconda parte del *Fuoco* compare una scena ambientata a Ferrara, successiva, nelle intenzioni, ai funerali di Wagner. ←

[21] Inizia qui, e si protrarrà per alcune pagine, la citazione di frasi desunte dalla *Città morta* (atto secondo e terzo), la tragedia rappresentata per la prima volta a Parigi nel gennaio 1898. Il repertorio tematico della tragedia è ricondotto in sintesi ai motivi dell'acqua e del fuoco (lo stacco è costituito dall'osservazione: «Nel silenzio, il fuoco e l'acqua parlarono»). Per una lettura eracliteo-nietzschiana di quei motivi nella tragedia, cfr. Marabini Moevs, pp. 306 e sgg. (in particolare il capitolo V: *La città morta: l'innesto del mito*, pp. 332-335). Interessante la testimonianza di Morasso (art. cit., p. 295): «Io vedeva il Poeta nostro affascinato dal suo sogno e nella creazione dell'opera ultima non dubitar più di questa rivivenza [della tragedia] Egli la sente e la accoglie nell'aria e nella luce del nuovo giorno; la vede già scorrere come un brivido intenso e solenne nella folla, che mesi or sono plaudiva lo spettacolo magnifico delle *Eumenidi* di Eschilo rappresentato appunto nella cerimonia d'apertura del teatro classico d'Orange, e la ha affermata nel suo nuovo lavoro, la *Città morta*, che vedremo recitata nell'autunno. [L'intervista è dell'ottobre '97: la *Città morta* dovrà attendere alcuni mesi]. Riassumere in forme e in azioni moderne la pura e immensa tradizione della tragedia eschilea – quel senso pauroso, tremendo ignoto del fato, della necessità incontrastabile, derivante dall'infinito che ci sta intorno e dal mistero che portiamo in noi […] ecco l'intento del d'Annunzio, ecco quello che egli ha cercato di estrinsecare nella sua *Città morta*. Passano gli uomini e le forme, ma questo influsso è lo schema eterno di un inconoscibile destino che pesa su tutta l'umanità e del quale ciascuna anima è un momento di incarnazione». ←

[22] Si confrontino le parole con cui d'A. comunicò ad Angelo Conti la stesura ormai conclusa della *Città morta*: «Sono riuscito ad abolire il tempo e a chiudere nello stesso cerchio le anime che vivono oggi e quelle che vissero nei millenni remoti» (la lettera, datata 13 ottobre 1896, è pubblicata in «Nuova Antologia», 1° gennaio 1939). ←

[23] Singolare analogia con un passo di G. Norlenghi, *Wagner a Venezia*, ricordato da M. Raggi nell'articolo citato: «La prima volta che vidi Riccardo Wagner, fu sulla fine d'un giorno d'ottobre del 1882, sotto la coperta d'uno di quei piccoli piroscafi che fanno il tragitto dal Lido a Venezia. Era con me un mio giovane amico […] La tristezza era la nota dominante di quel giorno […] giornata burrascosa». ←

[24] Un ricordo di Byron è anche nel Molmenti-Mantovani, *Le isole della laguna veneta*, cit., p. 42: «Ma non per amore della mummia e del papiro veniva qui spesso e dimorava a lungo Giorgio Byron. Le inquietudini del suo spirito, i tumulti dell'anima sua, trovavano in questa pace armoniosa il porto delle intime calme». «Balestrieri» sono soldati armati di balestra. ←

[25] Cfr. Shakespeare, *Riccardo III*, V, IV, 7: «My Kingdom for a horse». ←

[26] Con le stesse parole di Cesare, Stelio invita ironicamente ad avanzare con audacia (cfr. Plutarco, *Caes.*, 38: «Perge audacter, Caesarem vehis Caesarisque fortunam»: sono le parole di Giulio Cesare al marinaio che esitava a prendere il largo per trasportarlo da Durazzo a Brindisi). ←

[27] Cfr. T XVI, 1897, 217: «La *tempesta* nella laguna – Sembra che il movimento delle onde si comunichi alle fondamenta della città e che le case, le cupole, i campanili ondeggino come se galleggiassero su l'agitazione delle acque – Le alghe divelte dai fondi fluttuano – I gabbiani bianchi entrano nel Canal Grande; e s'ode a tratti il loro strano riso pendulo su le acque commosse» [la scena della tempesta era prevista nello schema del *Fuoco* databile giugno 1899: sopra l'annotazione «Tempesta laguna» compare il numero 9, taccuino corrispondente appunto al XVI nell'elenco redatto da d'A.]. ←

[28] Franz Liszt (1811-1886) amico di Wagner fin dagli anni '40, aveva avuto tre figli da Marie d'Agoult che come scrittrice si firmava Daniel Stern. Una di questi, Cosima (Como 1837-Bayreuth 1930), nel 1857 aveva avuto due figli, Blaudine e Daniela (i nomi ricordano la sorella e il fratello morti prematuramente: Daniela è citata nel romanzo); si era poi allontanata da lui per vivere insieme alle figlie con Wagner. Ottenuto il divorzio da von Bülow, essi poterono sposarsi nel 1870. Ebbero tre figli: Isolde, Eva e Siegfried. La presenza di Cosima accanto a Wagner, negli ultimi anni della sua vita, fu determinante, e ancor più preziosa fu la sua opera dopo la morte del marito come custode del culto wagneriano diffuso per il mondo. Il Norlenghi (op. cit., pp. 2-3) racconta: «(Io) era immerso in quella specie di atonia dolorosa […], quando il mio vicino ad un tratto accennandomi con gli occhi disse: "Vedi quel signore; quello è Wagner". Provai una scossa a questo nome, e volto il capo nella direzione indicatami, vidi un vecchio signore con un gran cappello chiaro a larghe tese, e un soprabito grigio. Vicino a lui stava una signora dai capelli lussureggianti e completamente bianchi […] che seppi poi essere la moglie di Wagner, la signora Cosima Liszt figlia del celebre pianista […] sul suo volto si vedevano chiaramente le tracce di una grande, originale bellezza: e negli occhi che non abbandonavano quasi mai Wagner, un affetto illimitato, quasi materno per l'illustre compagno della sua vita». ←

[29] Cfr. ancora Norlenghi, op. cit.: «[…] mi s'affacciò nella mente la scena del suo *Vascello Fantasma* […]» (p. 3); «[…] Riccardo Wagner mi fece l'impressione in quel momento, d'un uomo ancora pieno d'energia, la cui giovinezza di spirito è in continua lotta col corpo debole e affranto […]» (p. 4). Del *Vascello Fantasma* (1841) viene qui citato il primo atto, scena seconda vv. 46-52. Le altre citazioni («Iohohé…»; «Ma un giorno …») sono tratte rispettivamente dall'atto III, scena I, vv. 692-693 (*Ballade de Senta*) e atto II, scena I, vv. 314-315. ←

[30] La leggenda narra che un'aquila che trasportava una tartaruga scambiò la fronte di Eschilo per una rupe e lasciò cadere la preda per romperne la corazza; Eschilo morì sul colpo. ←

[31] In questa pagina è riassunta in pochi tratti l'immagine pubblica di Liszt negli anni in cui veniva scritto il romanzo e in quelli immediatamente precedenti: Effrena sottolinea gli atteggiamenti istrionici e valuta, di Listz, più la fedeltà a Wagner che la sua arte: Glauro ammira le sue tensioni da superuomo e cita alcuni poemi sinfonici, tutti scritti tra il '50 e il '60, che danno a Listz una dimensione più ricca rispetto a quella diffusissima del virtuoso della tastiera (si accenna a *Prometeo*,

*Orfe*o, *Sinfonia Dante*, *Tasso: lamento e trionfo*); «quel che si ode su la montagna»: il riferimento è a un poema sinfonico ispirato dalla quinta poesia delle *Feuilles d'automne* di Victor Hugo: fu composto da Liszt nel 1848; la stesura definitiva è del 1856. «Giaco», informa il Passerini, è «armadura delle antiche milizie, fatta di sottil maglia di ferro per difesa del torace». ←

[32] «Luogo fatto acconcio allo sbarcare» (Guglielmotti). ←

[33] Cfr. le pagine conclusive: «Tutti erano fissi […] astri» e «L'alto silenzio […] dell'Universo». ←

[34] D'A. si ispira a Swinburne, *The Death of Richard Wagner,* dalla raccolta *A Century of Roundels* (1883). Ma vedi anche RW, come è dimostrato dalla n. 224 alla Parte II. ←

[35] Nel Molmenti-Mantovani si leggono notizie sui Murazzi costruiti da Bernardino Zendrini, *matematico* della Repubblica: «colossale muraglia a scaglioni di grossi massi di marmo istriano», costruita tra il 1744 e il 1751; «e da allora nessuna collera dell'Adriatico poté più infrangere l'alto riparo» (op. cit., 61). ←

[36] Cfr. T XXXI 1899 (utilizzato anche per altre pagine del *Fuoco*, tra cui quella della lettera di Donatella Arvale e quella dei levrieri di Lady Myrta): «12 ottobre '99 Venezia – Mattina – Tutto è latteo – Un latte diafano si discioglie nell'aria, fluisce su i marmi. La facciata di S. Marco è nell'ombra. Le guglie risplendono, le ali degli angeli, le aureole, le banderuole, le croci delle cupole. Su la corda di un arco, a destra, dov'è il mosaico della Resurrezione. – EN VERUS FORTIS QUI FREGIT VINCULA MORTIS» (p. 349). Cfr. la descrizione della Tamassia Mazzarotto (p. 241): «la chiesa appare all'esterno tutta fantasiosa e mossa per le linee e per le sculture (particolarmente notate quelle dei quattro mori all'angolo del Tesoro), e per i mosaici (notato per la scritta EN VERUS FORTIS QUI FREGIT VINCULA MORTIS quello secentesco della Resurrezione, opera di Alvise Gaetano su Cartone di Maffio Verona, nel lunettone della quarta arcata superiore), e per i preziosi marmi […]». ←

[37] Cfr. T XVI, 1897, 218: «Il sibilo, l'ululo singolare che s'ode sul Canale nelle sere di gran vento: è come un gemito, come una implorazione iterata. Domina su tutta la città: si ode anche dalle calli lontane». Per l'immagine di Venezia «smisurato organo», cfr. anche Forcella, *D'Annunzio* (1884-1885), pp. 266 e sgg. Il passo, specie per gli «ascolta» che precedono e seguono, e per l'invito a trasformare il rumore «in voci espressive» si situa nella linea di un naturalismo alcionio, ma spasmodico, implorante (vedi il tema melodico che *si perde e risorge* come in una enfatizzata *Pioggia nel pineto*). ←

[38] Motivo wagneriano, ma ripreso certo dalle riflessioni del Conti, *Beata riva*: «Se nella natura il mistero ha una voce, questa voce è la musica. Passate lungo il mare […] ascoltate il suo suono […] Udrete tutte le voci delle creature […] Passate in mezzo alle montagne […] Udrete il racconto, avrete la confessione degli alberi e delle pietre […] Questa confessione misteriosa non può essere in alcun modo tradotta nel linguaggio della nostra ragione […] Ogni suono, ogni onda di suoni ha la virtù di chiamare il nostro spirito, di risvegliarlo e di fargli sentire la identità fra la sua stessa vita e la vita

delle cose: ogni suono, ogni onda di suoni parla alla parte più profonda del nostro essere, e negli intervalli, vere isole nel mare dei suoni, ci fa sentire la voce del silenzio. Cessano nelle pause i suoni, tacciono i rumori dell'esistenza e appare il silenzio della vita» (pp. 230-231). ←

[39] Nel Conti, *Beata riva* si legge: «Uno dei poeti che collaborarono alla creazione del coro tragico (non ne ricordo il nome) si vantava di conoscere nel modo più completo e più perfetto il canto di tutti gli uccelli» (p. 178). La medesima frase si trova trascritta nella carta n. 9895, lemma 752, con altri pensieri tratti dalla *Beata riva* concernenti la danza. In un'altra carta manoscritta, la 13225, compare la notizia relativa al poeta antico conoscitore del canto degli uccelli. Si potrebbe dunque ipotizzare che la data di composizione del dialogo tra Stelio e Daniele risalga al '99, anno di possibile lettura della *Beata riva* ormai prossima alla pubblicazione: ma alcune notizie, specie quelle sulla danza, potrebbero risalire direttamente al volume del Gevaert (p. 364 su «le mot *danser* – χορεύειν»). ←

[40] Il destino dell'Edipo sofocleo scuote anche il Nietzsche della *Nascita della tragedia*, per l'«atroce triplicità» in esso contenuta. ←

[41] L'immagine è nel Gevaert, citato dal Conti della *Beata riva* (p. 163). ←

[42] Si possono indicare numerose fonti. Nella RW, importanti al riguardo le osservazioni di Mendès (*Notes sur la théorie et l'oeuvre wagnérienne*, 14 marzo 1885, p. 35: «[…] par son merveilleux orchestre, qui joue à peu près le rôle du choeur dans la tragédie antique et qui, toujours mêlée à l'action, la corrobore, l'explique, en centuple l'intensité par des rappels analogues ou antithétiques à chaque passion du drame, R.W. vous transportera extasiés dans un milieu inconnu») e di Hennequin, su posizione contrapposta, *L'esthétique de Wagner et la doctrine Spencérienne*, 8 novembre 1885, p. 284: «Les drames de Wagner n'ont qu'une analogie tout extérieure avec le drame grec […] Entre les drames d'Eschile dont presque tout nous est resté par la conservation des paroles, et les drames de Wagner, il n'y a exactement pas plus d'analogie qu'entre l'*Anneau des Nibelungen* et les opéras de Verdi». Ma si confronti anche Lichtenberger, op. cit., p. 243 (il contesto riguarda la lettera a Villot di Wagner: «L'orchestre, dit-il en substance, joue dans le drame musicale un rôle comparable à celui du choeur dans la tragédie grecque»). D'A. per bocca di Stelio si schiera con quanti sostengono che il *dramma* nuovo non debba essere semplice riproduzione del Coro antico: cfr., in proposito, Conti, *Beata riva*, p. 177. ←

[43] Diverso il pensiero di Wagner: si confronti infatti il suo *Beethoven* in RW, I, 186 («Et cette oeuvre d'art, enfin, doit être, suivant nous, le Drame Complet, s'étendant bien au-delà du domaine de la pure Poésie […] le Drame […] l'image devenue visible, de la Musique où les mots et les discours appartiennent, seulement, à l'Action, non point à la Pensée poétique»). Circa la separazione tra le arti e l'impossibilità di fonderle nelle composizioni nuove, si possono vedere le posizioni di Schuré (*Préface* al *Drame musical*), Chamberlain (p. 219), e soprattutto di Rolland (p. 23) che sancisce il carattere irrinunciabile del pensiero wagneriano con cui Stelio, ma ancor più Daniele, entrano in conflitto: il principio della collaborazione tra le arti, il loro concorrere ad un fine comune, al di sopra

della loro specificità. Quanto a Lichtenberger, le sue riflessioni, segnate a margine da d'A. a più riprese, possono costituire una sintesi illustrativa di quanto sin qui affermato sulla unità delle arti nel dramma greco («Dans la tragédie d'Eschyle ou de Sophocle, la poésie, la musique et la danse s'unissent pour charmer l'homme tout entier, par les sens, par l'oeil et l'oereille comme par l'intelligence. Et, grâce à cette union féconde, chaque art arrive à produire son maximum d'effet», op. cit., p. 205), sul loro progressivo disgiungersi («Les arts plastiques, – architecture, sculpure et peinture, – la danse et la pantomime, la musique, la poésie, s'éloignent les uns des autres» 208) sino al decadere della danza. ←

[44] Identica affermazione del Conti nella *Beata riva*: «Le materie atte ad accogliere il ritmo (suono, parola, gesto), dice il filosofo tarantino Aristosseno, prendono diverse forme ritmiche […]» (p. 14). Fonte diretta il Gevaert, *Histoire*…, tomo II, 8. Il dubbio che alla parola non venga riconosciuto nel «drama wagneriano» tutto il suo valore è affrontato anche dal Chamberlain (op. cit., p. 228) che afferma, riferendosi a Wagner: «toute réunion de la musique et de la poésie a nécessairement pour effet de dégrader cette dernière». Tuttavia Wagner, anche secondo Charles e Pierre Bonnier, ha capito che la parola è fondamentale all'unità del dramma: «W., dès le début, l'a compris; jamais sa création musicale n'a prétendu se passer de la parole et de l'image scénique; ce n'est que par et dans le drame que la musique peut se faire forme et image» (*Documents de critique expérimentale: Parsifal*, RW, marzo 1887, p. 51). Va riferito infine l'aneddoto riportato dal Lichtenberger, p. 493, n. 1: «Wagner ne semble pas avoir désapprouvé ceux de ses auditeurs qui prenaient plaisir à écouter la musique de ses drames indépendamment des jeux de scène. Ses amis intimes racontent en effet que souvent il s'approchait d'eux pendant les représentations de Bayreuth et leur couvrait les yeux dès ses mains pour qu'ils s'abandonnassent tout entier à la pure musique, sans y chercher un reflet de l'action». Lo stesso aneddoto si legge in Dujardin (RW, giugno 1887, p. 154 e sgg. e in Rolland, p. 229, ma d'A. l'ha sicuramente tratto dal Lichtenberger: la carta manoscritta che lo riporta (n. 1680) presenta infatti un'altra notazione tratta dal medesimo libro (per il confronto vedi anche Ciani, art. cit., p. 49). ←

[45] Stelio appare davvero incarnazione del poeta dionisiaco di cui parla il Conti nella *Beata riva*: «[…] il poeta dionisiaco invece non è più uno spettatore sereno, ma è un attore. Appena gli si presenta lo spettacolo del turbine, appena la natura lo chiama, egli non si ferma ad ascoltare la sua voce, ma corre freneticamente al suo invito e si perde nella tempesta delle cose» (p. 165). Stelio, poco dopo, avrà infatti bisogno di correre: «Andiamo, andiamo! […] – Ho bisogno di correre». ←

[46] Stelio sta ideando l'opera, il cui tema ripercorre la trama della *Città morta*. ←

[47] Il passo corrisponde in parte al contenuto di un articolo del Conti pubblicato sul «Marzocco» del 10 settembre 1899 e passato poi, con lievi modifiche (soppressione di alcune righe, qui poste fra parentesi) alla *Beata riva* (p. 234): «La voce delle cose è essenzialmente diversa dal loro suono. Il *suono* del mare può essere, come ho detto, ora un gridare di moltitudini in allegrezza, ora un belare di

armenti, (ora l'urlare di una folla disperata, ora un coro di pianti, ora un coro di risa). La *voce* del mare è la fusione, la sintesi di tutti questi suoni, è la voce che canta e che racconta quel che appare, trema, geme, delira nella immensità della vita; è il canto delle cose ricordate, e non come la voce del vento, l'urlo, la minaccia, lo scherno, delle cose presenti. L'essenza della musica non è nei suoni, ma nel silenzio che precede i suoni e nel silenzio che li segue. Il ritmo appare e vive in questi intervalli di silenzio». La frase posta fra parentesi, soppressa nella *Beata riva*, è invece utilizzata nel *Fuoco*. Le parole di Daniele sono perfettamente rispondenti al testo del Conti, mentre quelle di Stelio appaiono libera elaborazione, a conferma dell'affinità di pensiero tra i due («Quella legge di natura metafisica, enunciata dal contemplatore, confermò a Stelio la giustezza della sua propria intuizione»). Del Conti, cfr. anche *Giorgione*, p. 37: «La musica tende a diventare silenzio musicale». ←

[48] Si citano qui due *ouvertures* beethoveniane, *Leonora* (1805) e *Coriolano* (1807). Per la prima, cfr. Wagner, *Beethoven*, in RW, I, 183, passo fondamentale per il concetto di *dramma*: «La grande Ouverture de *Léonore* nous peut, seule, clairement, faire voir comment Beethoven comprenait le drame! Qui purrait entendre cette oeuvre musicale admirable sans être persuadé de ce que la musique de l'Ouverture enferme, déjà, le drame entier?» (184). Anche il *Coriolano* è citato poco dopo da Wagner («nell'ouverture de Coriolan […] Beethoven s'est trouvé, quant au sujet, en contact avec Shakespeare»), che giunge poi a toccare gli aspetti dei «caratteri che lottano nel dramma» («La fierté (de Coriolan) est une lutte avec la voix intérieure de sa conscience»); «(Beethoven) nous fait sentir l'essence intérieure» (185). Contro il linguaggio parlato prende invece posizione il Nietzsche della *Nascita della tragedia*, criticando il recitativo e il melodramma: per lui l'opera in musica «è il parto dell'uomo teoretico […] non già dell'artista» poiché essa sottrae alla musica «la sua vera dignità, quella di essere lo specchio dionisiaco dell'universo» (si confrontino i capitoli XVI, XVII e soprattutto XIX). Sulla citazione dannunziana della *Leonora* e del *Coriolano*, cfr. R. Chiesa, *L'altra musica tedesca*, in *D'Annunzio e la cultura germanica*, Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani, 1985: «Due celebri pagine sinfoniche beethoveniane, la *Leonora* e il *Coriolano*, più che per se stesse nel *Fuoco* si muovono nello spirito wagneriano del dramma musicale, ma il loro richiamo non è affatto casuale con il rivelare "il fondo intimo dell'azione", poiché "la musica è il principio e la fine del verbo umano". È questa un'intima convinzione di D'Annunzio come lo è dello stesso Beethoven quando scriveva a Bettina Brentano che la musica si estende "più oltre in altre regioni, si eleva a una sfera che non si può raggiungere facilmente"» (p. 88). ←

[49] Nella carta n. 1657, lemma 127, si legge: «Rendere alla melodia *la sua semplicità naturale*, trarla dalla sorgente – dalla Natura stessa», per renderla appunto vicina all'ascoltatore. Quanto a Schiller, cfr. un articolo di A. Conti, *I drammi di Gabriele d'Annunzio*, scritto tra il marzo e l'aprile 1899 e pubblicato da G. Oliva, *I nobili spiriti*, Bergamo, Minerva Italica, pp. 395-408 è fonte diretta degli appunti dannunziani contenuti nello stesso lemma. ←

[50] La collaborazione tra le arti nel *drama* è interpretata diversamente dal Barrès de *La mort de Venise*, al quale la città lagunare, con gli abissi di una «lassitude ineffable», ispira sensazioni prevalentemente musicali: «La musique seule – car nous sommes convaincu qu'il n'y a point discontinuité entre les arts divers – peut intervenir à cet instant où la littérature et la peinture depuis longtemps confessent leur échecs» (pp. 105-106). ←

[51] Come in AT 10, Taormina – 6 aprile 1899 (descrizione del teatro greco): «Grande cosa, e imperiale, questo Teatro dove parla – dopo tanti secoli – l'Infinito, unica persona del drama eterno – *dramatis persona aeterni*» (p. 103). Di Eschilo parla anche il prefatore della *Beata riva*: «Così le creature tragiche di Eschilo portano in loro il segno dei miti naturali onde escirono: èlleno sono ancor calde del foco eterno, lucide della luce siderale, umide della nuvola fecondante» (p. XLVII). Anche Wagner, secondo il Chamberlain, non esita a paragonarsi a Eschilo: «Wagner lui-même ne manque jamais de se rapporter à Eschyle et à Sophocle, "dont l'art *purement humain* est le plus magnifique héritage de l'histoire de la Grèce"» (op. cit., p. 222). Né va dimenticato che le *Eumenidi* di Eschilo avevano inaugurato il teatro d'Orange e che per l'occasione d'A. aveva appunto scritto quella sorta di orazione, *La rinascenza della tragedia*, cui ci si è più volte riferiti. Il rapporto natura-dramma è chiaramente definito anche nelle parole dannunziane riportate dal Morasso nell'articolo apparso sull'«Illustrazione italiana», anno XXIV, 1897, n. 44, pp. 295-296, cit., straordinariamente vicino alle teorie dannunziane espresse in queste pagine del *Fuoco*. Dall'articolo riproduciamo le parole attribuite a d'A. circa il progetto di edificazione del teatro di Albano: «Noi consacreremo dunque un tempio alla musa tragica sulle rive del lago tra gli olivi, tra i fichi, tra le viti, tra le piante i cui rami contorti imitano le convulsioni delle Ménadi. Noi vorremmo così richiamare l'origine rurale e dionisiaca del dramma, la natività della tragedia dal ditirambo, il creatore impulso delle energie terrestri al ritorno della primavera. Colui che entra, come un pellegrino nel santuario, sarà passato attraverso le divine campagne fiorenti, avrà sentito i puri spiriti della primavera penetrare il suo cuore, avrà ricevuto dalla bellezza dei luoghi una iniziazione alla poesia». ←

[52] Come nella *Città morta*, didascalia dell'atto quinto: «Un luogo solitario e selvaggio, presso un avvallamento che si profonda tra il minor corno della montagna Eubea e il fianco inaccessibile della cittadella. I mirti vigoreggiano per mezzo agli aspri macigni e ai ruderi ciclopici. L'acqua della fonte Perseia, sgorgando di tra le rocce, si raccoglie in una cavità simile a una conca: donde poi scorre e si perde pel botro pietroso. Nell'antichissima solitudine, già occupata dal mistero della notte, s'ode il gorgogliare delle scaturigini perenni […] Presso il margine della fonte, a piè d'un cespuglio di mirti, è disteso il cadavere di Bianca Maria, supino, rigido, candido […] Nel silenzio mortale s'ode lo strepito dell'acqua e il soffio intermesso del vento su i mirti che s'inclinano». Poiché la scoperta di Schliemann avvenne nel novembre 1876, il sesto anniversario cade nel 1882, anno che d'A. sceglie per ambientare la vicenda del *Fuoco* (non a caso la precisazione relativa allo Schliemann segue di poco l'incontro tra Stelio e Daniele con Wagner, presente a Venezia nell'82). ←

[53] Lo si legge in una lettera di d'A. a Emilio Treves datata 6 settembre 1895: «Il mio lungo e vago sogno di dramma fluttuante, s'è alfine cristallizzato. A Micene ho riletto Sofocle ed Eschilo, sotto la porta dei Leoni». Clitennestra, figlia di Tindaro e Leda, sposò Agamennone ed ebbe da lui Oreste, Elettra, Ifigenia. L'Idra di Lerno «apud Poetas serpens fuit, filia Typhonis et Echidmae […] cum qua Hercules pugnavit, quae, quum Hercules ei unum caput abscidisset, continuo aliis septem augebatur; tandem ferro et igne victa et interfecta est […]» (Forcellini, *Lexicon*). ←

[54] A d'A., impegnato in un tentativo di desecolarizzazione dell'esperienza quotidiana attraverso il teatro, tentativo ispirato alle idee espresse da Nietzsche in *Der Geburt der Tragödie*, non poteva certo andare a genio il personaggio Schliemann, che rendeva impossibile la trasfigurazione (e del resto, ricorda la Marabini Moevs, cui si deve la citazione riportata, lo Schliemann era oggetto di dileggio da parte degli archeologi di quegli anni). E infatti il «grosso Schliemann si trasforma, nella tragedia, in Leonardo», adottando, precisa ancora la Marabini, «le idee neoplatoniche del Winckelmann e gli atteggiamenti descritti dal Pater» (cfr. *Gabriele D'Annunzio fra Winckelmann e Schliemann*, in Atti del Convegno su *D'Annunzio e la cultura germanica*, Pescara, 3-5 maggio 1984, p. 69, ove si cita, a riprova, dalla *Città morta*, *Tr.* I, 166: «Io ho vissuto come in un voto: non ho tremato se non per la bellezza delle statue che ho dissepolte […]»). ←

[55] Cfr. *La Città morta*, atto I, scena V (in particolare le pp. 124-125 dell'edizione *Tr.* I: «Una successione di sepolcri […] come le foglie cadute da una foresta favolosa»; «Per un attimo l'anima ha varcato i secoli […] Tu vedrai, tu vedrai»), e scena IV (p. 121: «[…] la terra ch'egli fruga è maligna […] dell'eccidio crudele […]»). La descrizione dei cadaveri degli Atridi riprende poi nel romanzo con «Uno dei cadaveri, là […]», corrispondente alle pp. 125 e sgg. della *Città morta*. Ora il tesoro dell'acropoli micenea è conservato al Museo Nazionale di Atene. Cfr. in proposito AT, 1895, 17: «Micene – Lo splendore dell'oro – i piccoli dischi – le corone – Le tazze d'oro – Le maschere – Una è larga, quasi solare – simile alla rappresentazione tradizionale della luna – le due tazze figurate. Immaginare la *scoperta* di Schliemann». ←

[56] La celebre statua del Cellini collocata sotto i tre archi della Loggia dei Lanzi è assunta a simbolo della volontà di «tutto abbracciare e tutto esprimere». ←

[57] Con la spada Perseo recise la testa della Medusa, dopo averla costretta a specchiarsi nello scudo di Atena, lucido appunto come uno specchio. Il mito è narrato da Ovidio, IV, 605 e sgg. ←

[58] *Contaminatio* tra passi della *Città morta* (per la fonte Persèia, cfr. atto II, scena I: «Forse alla fonte Perseia. Quello è il luogo ch'egli predilige […] L'acqua! L'acqua!», p. 148, e atto V, pp. 226-227: «[…] E ogni macchia è scomparsa dalla mia anima; io sono divenuto puro, tutto puro […]»). L'atto puro (cioè l'uccisione da parte di Leonardo della sorella Bianca Maria, verso la quale si sente colpevolmente attratto) risulta tuttavia non purificatore, ma atto di frenesia e demenza: cfr. infatti qui: «Hai tu mai pensato che quello spettacolo sovrumano e terribile avrebbe potuto apparire a un altro: a

uno spirito giovenile e fervente, a un poeta, a un animatore, a te, a me forse? Allora la febbre, la frenesia, la demenza… Imagina!». ←

[59] Come nella *Città morta*, p. 126. ←

[60] Fasi della tragedia greca in cui recita il coro immobile sulla scena. ←

[61] Cfr. *La Città morta*, atto V, pp. 226-227: «E ogni macchia è scomparsa dalla mia anima […] Ella è perfetta; ora ella è perfetta. Ora ella può essere adorata come una creatura divina […] Nel più profondo dei miei sepolcri io l'adagerò e le metterò intorno tutti i miei tesori […]». ←

[62] Il teatro di marmo del Gianicolo dovrà essere simile a quel teatro greco cui accenna la carta manoscritta 12335, lemma 1013, contenente appunti sul *Drama*: «Su un fianco dell'Acropoli presso il tempio di Dioniso, un teatro di marmo, vasto emiciclo capace di contenere un popolo». ←

[63] Cfr. AT 2, 11, 12, 13 giugno 1896, 30: «V'è un'uscita della Chiesa (San Giacomo dell'Orio) – a sinistra, che dà sul Campiello dei morti, protetto dal campanile quadrato di nudo mattone. Più in là – a destra – il campo di S. Giacomo ombreggiato da grandi acacie, e un pozzo di pietra […]». ←

[64] Cfr. T IX, 1896, 119 (descrizione del quadro del Bassano in San Giacomo dell'Orio): «Il fregio d'oro si parte da un inferior nodo e si svolge in meandri, sul motivo del melograno, verso la superior corona.»; p. 20: «La colonna di verde antico è sempre *meravigliosa*»; AT 2 1896, 29: «Rimangono nella navata destra due colonne: una di granito rosso, l'altra verde, variegata, vegetale, profonda, come la condensazione fossile d'una verde e possente foresta – splendida, piena di misteriose ramificazioni. A questa colonna di sogno si appoggia Laura per contemplare il fregio d'oro. È in alto, arcuato, piegato su un quadro Predicazione di S. Giovanni del Bassano (Mezzavetta). Un sogno d'oro, un armonioso intrico di fogliami e di fiori d'oro, d'uno splendore così profondo e contenuto, d'una forza d'intaglio meravigliosa. In tre compartimenti, con *tre corone* entro l'ornato»; ivi, pp. 30 e 32: «Ma le due preziose reliquie sono le colonne di marmo verde e il fregio d'oro»; «la colonna di verde antico nella chiesa di San Giacomo fu trasportata dall'Oriente e donata dal Doge Dandolo». Il doge Dandolo, «il fondatore della potenza coloniale della Serenissima, il conquistatore di Costantinopoli durante la quarta crociata (1204)» preferì rimanere doge assumendo il titolo di Signore di «una quinta parte e mexo dell'impero romano» (Tamassia Mazzarotto, p. 252). ←

[65] Galera o galea è nave da guerra lunga e sottile a vela latina e a lunghi remi. Felse o felze è la cabina che sta sulle gondole veneziane per riparare i passeggeri. Il termine compare già in una lettera veneziana a Barbara Leoni del 13 settembre 1887, in contesto ben differente: «Se tu fossi stata là con me, sotto il *felse*! Il tuo volto pallido avrebbe irradiata la tenebra […]». ←

[66] Per la Foscarina, creatura dionisiaca «innumerevole» come il Fanciullo alcionio, cui è sovente assimilata, è dunque insufficiente qualsiasi personaggio ideato dall'artefice: qui si allude naturalmente alla *Città morta*. ←

[67] Cfr. Gevaert, *Histoire*, cit., tomo II, pp. 523 e 532: «Eschyle laissa, dit-on, 70 tragédies et 5 drames satyriques»; «Sophocle laissa plus de cent pièces dont 18 drames satyriques, genre où il

excellait». ←

[68] Si ripete l'esaltazione cosmogonica delle figure eschilee, come già una volta in precedenza, ma soprattutto: «[…] poiché vorrei che, come le creature di Eschilo portano in loro qualche cosa dei miti naturali ond'escirono, le mie creature fossero sentite palpitare nel torrente delle forze selvagge […]». Anche in questo caso, l'ispiratore più influente è il Conti, che nella *Beata riva* dedica ad Eschilo e all'*Orestea*, alle *Coefore*, alle *Eumenidi*, pagine intense. ←

[69] Ma la metamorfosi alcionia non approderà a questa identificazione, e a Pan subentrerà Glauco: *Io fui Glauco, fui Glauco, quel d'Antèdone* (cfr. DITIRAMBO II). Il *Libro Segreto* riprenderà invece l'accenno, sconfessandolo: «Ma non è vero che io fui Pan se non nell'ode citata in un de' miei libri più belli. Quante volte gittai il flauto di sette canne, e cercai di compormi un altro istrumento! […]» (*Ric*. II, pp. 686-687). ←

[70] La rievocazione improntera di sé le pagine del *Libro Segreto*, dopo avere ispirato il poeta paradisiaco: «[…] mia madre sempre vigile e attentissima […] Quando tornavo a casa ella inventava a trattenermi un suo incantamento […] perché sono certo che la mia madre allora comprendeva e sapeva, vedeva e temeva? […] Che cosa avrei potuto nascondere alla veggenza della mia illuminata?». Ma più avanti, nel ricordo del difficile periodo della stesura del *Fuoco*, a Perdita, non alla madre, è attribuito l'atteggiamento sollecito e affettuoso qui descritto: «[…] per alcune settimane la mia compagna dalle belle mani visse accanto al mio lavoro; seduta sur uno scanno di cantoria lesse a una a una le pagine ancor calde; spesso non si ardiva di entrare divinando dallo stridore della penna il tormento dell'artiere, ma la sua passione rimaneva in piedi dietro l'uscio a origliare: quasi a sentir la sua più alta bellezza trasfigurarsi in una spiritale sostanza […]». Anche il ricordo delle mani, legato qui alla nostalgia della sorella, diverrà ricordo delle mani di Perdita, in un significativo processo di identificazione della creatura satanica con quella angelicata: «[…] le mani di Perdita in quelli anni erano per me il simbolo della bontà senza figura, del sacrifizio senza stigmate. Il suo modo inimitabile di spandere su le sue tempie l'acqua del cuore si rivelava nel trattar tutte le cose delicate e deliziose del mondo» (*Ric*. II, *Via Crucis-Via necis-Via nubis*, 679). ←

[71] Cfr. T XXIV, 27 dicembre 1898, Alessandria d'Egitto: «Al primo entrare, la città ha l'aspetto della putrefazione: sembra una città marcita. La strada è inondata di acqua fangosa. Nell'acqua sguazza un cavallo scheletrito e biancastro. Di tratto in tratto, fra la gente vestita alla foggia europea, ecco apparire qualche indimenticabile figura tragica […]» (pp. 293-294); «– 28 DICEMBRE – […] – Un giro pel quartiere arabo. […] Cavalli bianchi che hanno le estremità della coda e della criniera tinte di ocra […]» (p. 295); «– Per vie fangose, dove la melma giunge sino ai ginocchi dei cavalli, vado alla Colonna Teodosiana […] Da presso si scorgono le stele di un cimitero arabo; da lungi si vede scintillare lo stagno Mareotide […]» (p. 296). ←

[72] Cfr. T XXX, ottobre 1899 (Venezia), 337: «Le braccia sante [vedi l'altro taccuino *Vienna*] – di S. Teodoro, di S. Innocenzo, Cesario, Lorenzo, Bartolomeo – ve n'è uno che tiene un vasetto di balsami, feminine, con un anello in ciascun dito – È un reliquario di Maria Maddalena – (in legno)»; AT 12, 7 ottobre 1899: «La visione confusa di Vienna: lo scroscio della pioggia, il fango, le grandi case di pietra grigia, una cupola verde nel cielo […] Una collezione di BRACCIA SANTE, in metallo. La mano aperta, con le dita in alto, il polso cerchiato di gemme, nell'interno del braccio, a taverso aperture coperte di cristallo si scorge la reliquia, l'osso del martire. Una mano tiene un giglio d'oro, un'altra tiene una città, un'altra una colonna. Sono tempestate di agate, di ametiste, di topazi, di granati – Rilucono nel gesto immobile» (pp. 135-136; il taccuino contiene anche annotazioni confluite poi nel *Forse che sì forse che no*). ←

[73] Il passo ripete una prosa giornalistica pubblicata da d'A. sulla «Tribuna Illustrata» del maggio 1893: «Qui passano lungo il mare pacifico nell'alba le vaste greggi condotte da pastori solenni e grandiosi come patriarchi». Ad essa si ispirerà l'autore del *Trionfo della morte* («Vie larghe come fiumi […] discendevano per le alture conducendo ai piani le migrazioni delle greggi», *Rom.* I, p. 845), di *Alcyone* (I PASTORI), e di *Elettra* (PER I MARINAI D'ITALIA MORTI IN CINA e LA NOTTE DI CAPRERA, III). ←

[74] Giuseppina di Beauharnais (1763-1814), imperatrice di Francia, vedova del visconte Alessandro di Beauharnais da cui aveva avuto due figli, Eugenio e Ortensia. Sposò il Bonaparte nel 1796, e nel 1804 divenne imperatrice dei Francesi. Fu proclamata regina d'Italia nel 1805, e ripudiata nel '10 da Napoleone. ←

[75] Tempio circondato da colonne. ←

[76] Gli spunti per la descrizione del giardino Gradenigo si rintracciano nel taccuino XXX, alla data 11 ottobre 1899: nel romanzo l'ordine di quegli appunti è però ribaltato. Sul Campiello della Comare si apriva l'ingresso del giardino Gradenigo, tra i più bei parchi veneziani del Settecento. «Rascia» è un panno; le «felsi» sono stuoie. ←

[77] Il motivo, trasposto dal *Poema paradisiaco* (NELL'ESTATE DEI MORTI) si protrarrà nell'analogia autunno-primavera, già centrale nelle pagine del *Piacere* (*Rom.* I, p. 38: «Era una estate di San Martino, una primavera de' morti, grave e soave») e qui variamente ripreso. ←

[78] S. v. «rovano» il Passerini spiega: «Il color del mantello equino, bianco, baio e sauro […] Nel D'A. al feminile per la stoffa così detta dal suo colore». ←

[79] Cfr. T XXX, 344: «Il giardino Gradenigo – selvaggio – prato di trifogli, tra cui serpeggiano le zucche, con frutti verdegialli – gruppi di alberi oscuri» (cfr. qui la descrizione dannunziana del giardino, ove si parla di «alberi e di arbusti ridivenuti selvaggi […]»). «Di S. Simeon piccolo si vedono le tre cupole, la grande, la minore, quella del Campanile – verdi –». Cfr. anche AT 2, Venezia 11, 12, 13 giugno 1896, con la descrizione di Palazzo Gradenigo che non trova spazio nel *Fuoco* se

non per l'annotazione: «Le inferiate esterne rugginose – La ruggine macchia i davanzali. Tutto è morto e cadente, nell'abbandono». ←

[80] Molto difficilmente lady Myrta avrebbe potuto danzare in pieno XIX secolo un'aria di Dowland (Dublino 1532-Londra 1616), autore del tutto scomparso dalla prassi esecutiva dell'epoca. Ma rivela qui di nuovo l'adesione di d'A. alla moda, molto raffinata e liberty, di citare oggetti rari, preziosi, lontani nel tempo. ←

[81] Cfr. T XXXI, 1899, 351: «Lady Myrta porta all'orlo della veste un fiore, un mazzolino appuntato con uno spillo». ←

[82] In una serie di carte manoscritte numerate dalla «a» alla «f» vergate a matita, alla data 14 giugno 1896 si trova un'immagine analoga. Tali carte (1641-1646) sembrano un primo abbozzo del *Fuoco*: vi compare il nome di Lorenza, si racconta di un viaggio della protagonista in America e il ritorno a Parigi con Lorenza. Lo spunto è reale: Eleonora Duse fu in tournée in America nei primi mesi del 1896, soggiornò a Parigi nel gennaio prima di imbarcarsi a Liverpool il 25 gennaio 1896. Da tali fogli si intuisce anche che Lorenza-Giulietta Gordigiani fu conosciuta dallo scrittore già ai primi del 1896, forse a Firenze in casa di Carlo Placci. ←

[83] Cfr. T IX, 1896, 118: «Chiostro di Santa Apollonia. Un piccolo chiostro segreto con pozzo di pietra nel mezzo – Una fila elegante di colonne binate, d'un colore delizioso, che fingono le coppie delle monache passeggianti». Le Danaidi sono le cinquanta figlie del re della Libia, Danao, fuggite in Argi col padre per non essere costrette a sposare i figli di Egitto, fratello gemello del loro padre. Raggiunte e costrette alle nozze, uccisero i rispettivi mariti nella notte nuziale. Precipitate nel Tartaro, ebbero come condanna l'obbligo di riempire per l'eternità una botte senza fondo. ←

[84] Legna da ardere o da raccogliere in fascine. ←

[85] «Galgo» è voce spagnola per levriero. La tela di Velasquez è il ritratto del nano di Filippo IV, al Prado. Lo «sloughi» (o slughi), è un levriero sudanese. ←

[86] Se Foscarina non ha mai assistito a una corsa di levrieri, il narratore d'A. sarà ben disposto a risarcirla, memore della sua attività di articolista. Sulle pagine della «Tribuna» del 12 maggio 1885, rubrica «La vita ovunque», si legge infatti la descrizione di una corsa di levrieri a Parigi che sarà il caso di riportare nelle parti essenziali per le affinità tematiche con le pagine del romanzo: «Chi non conosce e non ammira i levrieri, quei cani lunghi e smilzi ed eleganti che Diana prediligeva e che Paolo Veronese dipingeva con tanto amore? I levrieri sono, secondo noi, i più nobili fra tutti i cani […] Essi sono liberi, forti, indipendenti, pugnaci, audaci, volubili; hanno la grazia del serpente e la terribilità dei felini. Le loro forme sono rappresentate sugli antichi monumenti egizii. I tartari, i persiani, gli abitatori dell'Asia Minore, i beduini, i kabili, gli arabi, i suèdanesi, gl'indiani e molte altre genti dell'Africa e dell'Asia centrale li onorano e li stimano quasi al pari dei cavalli. […] In Arabia il prezzo d'uno *slughi* cacciatore di gazzelle e di antilopi eguaglia il prezzo di un cammello. Dicono gli arabi: "Se lo *slughi* vede una gazzella pascente, la giunge prima che essa trangugi l'erba

carpita” [cfr. qui: «Ali-Nour, tremavi tu quando scorgevi il branco delle gazelle?] […] Tale è il levriere, nostre dolci signore. E se il panegirico non vi tediasse, seguiteremmo ancora per molto a noverare le virtù dei nobili animali nostri prediletti […] A due […] fu poi data in caccia una lepre; e la lepre, dopo molte giravolte e molti scambietti e molte furberie di fuga, venne afferrata e a mezzo uccisa dai focosi persecutori […] O belle dame di Roma, proteggete i levrieri! Fate che anche qui i levrieri salgano in onore, i grandi cani lucidi come la seta, smilzi, dalle gambe nervose, dal muso di luccio, dal ventre roseo, dal fianco palpitante, come voi ardenti, come voi audaci, come voi infedeli». Al di là del tono galante, che approda a una involontaria ironia, l’amore di d’Annunzio per i levrieri è costante, e permetterebbe numerose citazioni, dalle pagine della *Chimera* (DONNA CLARA, I) e del *Piacere* sino alla *Leda* e alla *Licenza*. Tra le fonti cui d’A. ha attinto per le dettagliate descrizioni di queste pagine, si segnala il volume di A. de Sauvenière, *Les Courses de Lévriers*, ricordato in T XXXII, 1899, 355. ←

87 Qui, come più avanti («Ai suoi piedi giaceva, raccolto in giro come un serpente, il levriere fedele, il cane che primo nell’alba dei tempi cacciò in compagnia dell’uomo»), il levriero si rivela per d’A. segno iconico, allegoria di «segrete identificazioni». Ne approfondisce l’interpretazione Lea Ritter Santini rapportandolo agli emblemi düreriani, proprio secondo le forme di una fedeltà «alla simbologia di Dürer trasformata quasi sempre in ambivalente categoria psichica». Cfr. in proposito la n. 220 alla Parte II. ←

88 Basti pensare alla MORTE DEL CERVO in *Alcyone*, e al prodigioso mimetismo rivendicato da d’A. nelle pagine delle *Faville*: «Ora m’imbestio, di non so che divina bestialità m’inebrio, e di non so che semìfera poesia pasturata dell’erbe di Circe, magata di pastura favolosa. […] Sono in piedi davanti al leggio, con alta la mia fronte di poeta; ma contro le mie coste forti sento l’urgenza d’una forza che non so più dominare né misurare […] È lotta del centauro e del cervo […] Una specie di dèmone mimetico mi possiede […]» (*Il dèmone mimetico*, in *Il secondo amante di Lucrezia Buti*, *Ric.* II, pp. 167 e sgg.). ←

89 Tema caro all’Art Nouveau e all’iconologia femminile da essa rappresentata (la circolarità cosmica aria-acqua-terra-fuoco). In particolare Robert Burns, incisore inglese probabilmente influenzato da Beardsley, aveva rappresentato nel 1891, per la rivista «Evergreen», proprio il motivo della *Natura naturans*, secondo i modi di linee fluide avvolgenti e spiraliformi, vera stilizzazione del fermento dionisiaco qui evocato. ←

90 Le ossa che costituiscono la parte mediana del piede. ←

91 «Moltitudine di bandiere piccole di color vario e di varia forma, che si stendono per tutta l’attrezzatura del naviglio sino alla cima degli alberi, a dimostrazione di gioia e di gala» (Passerini). ←

92 Voce di derivazione latina e di uso raro per «zucca». ←

[93] Cfr. T XVI, 1897, 216: «Una donna – una signora siciliana, *Donna Franca* – passa sotto le procuratie: alta, snella, pieghevole, ondeggiante, con quel passo che gli antichi Veneziani chiamavano appunto *alla levriera*. Subitamente rivive nella mia immaginazione una cortigiana del tempo glorioso: Veronica *Franca* […]». ←

[94] Alberi comuni nei boschi e nei giardini, affini ai faggi. ←

[95] Cfr. la carta 1672, datata «autunno 1895». La data lascia perplessi: forse indica quando fu redatta la carta o rivela che d'A. voleva connotare con un riferimento cronologico preciso quel racconto del romanzo, stabilendo così direttamente che il *Fuoco* trattava una vicenda contemporanea. Ma il romanzo fu retrodatato al tempo della morte di Wagner, e di quella connotazione non rimane cenno. ←

[96] Termine tecnico usato impropriamente; qui s'intende che il coro ripeteva lo stesso passo, mentre la cadenza è un procedimento compositivo usato per chiudere un brano o una parte di esso. Tutto il passo («Stelio […] cadenza») rinvia al taccuino XVI, 1897, 217: «SAN MARCO – Il tramonto: gli ori fiammeggiano. Dietro la porta della Cappella ov'è il Battistero, un coro fa le sue prove. Il canto s'interrompe, poi riprende. Adossato alla porta, io ascolto guardando le figure sacre e terribili che ardono nel fuoco giallo. Tanta è la mia sete di musica, che quando il coro s'interrompe mi sento quasi svenire». ←

[97] Cfr. T XXXI, 1899 (12 ottobre), 349: «L'angolo della basilica, presso la Porta della Carta, tutto incrostato di marmi venati, rosei, verdi, gialli, paonazzi, grigi, una infinita varietà di colori e di venature. Giù, nell'angolo, i quattro re di porfido rosso che si *abbracciano* – i quattro pugni che stringono le else delle spade che finiscono con un becco di sparviere –». ←

[98] Cfr. AT 2 giugno 1896, 24: «Nel cortile del Palazzo ducale. I due pozzi – dal margine di bronzo. Chinati, i loro volti si rispecchiavano nel liquido cerchio. Le sponde logorate dalle funi dei secchi. L'ossido verde del bronzo cola sulla zona di pietra chiara – Il bel colore del bronzo ossidato – lucido nelle sporgenze, consunto dalle ginocchia delle donne che lo premevano nello sforzo dell'attingere. Le mammelle delle cariatidi, consunte lucide – Il cortile tutto decorato d'innumerevoli sculture. La ricchezza biancastra dormiva nell'ombra –». Un'analoga descrizione del pozzo è nel *Fuoco*: «Stelio si soffermò al pozzo indicato dalla Foscarina; si chinò sul margine di bronzo, sentendo contro le sue ginocchia i rilievi delle piccole cariatidi […]». ←

[99] Il passo, come poco più avanti «Tutte le vennero incontro […] Nessuna foglia cadeva, se bene tutte morissero» e «Ai suoi piedi i fili d'erba ricevevano i raggi e parevano ritenerli […] Le isole della Follia, San Clemente e San Servilio, erano avvolte in un vapore pallidissimo», presenta numerose analogie con il taccuino VIII, 16 giugno 1896, pp. 107-108: «Verso la Giudecca – Presso la Salute, i navigli ancorati – carichi di legname. Il bacino di S. Marco, gli Schiavoni – dietro, nel vapore acqueo, mentre piove. Davanti, la cupola del Redentore. Si passa sotto il Ponte della Croce

(Giudecca), poi nel Rio della Croce. Si vede in fondo la verdura traboccare da un rosso muro – *Il giardino Eden*. Lunghe pergole a' cui lati sorgono nella luce verde, a traverso la trasparenza dei pampini, lunghe file di puri gigli. In un prato molti alberi di marasche carichi di frutti vermigli La pioggia crepita dolcemente. Un odore *écourant* Un grande roseto, una massa di rosai – Oleandri Masse di garofani. Tutto in copia prodigiosa, a mucchi. I melograni fioriti di fiori violentemente rossi (16 giugno) quei fiori in cui sono già i *frutti*. Lunghe siepi di spigo Siepi di alti papaveri Caduti i petali rimangono le bacche, le capsule coronate. Al confine v'è una siepe di acacie che limita. Di là, la laguna con le isole (i nomi) una – a destra, tutta verde, l'altra con un gran casamento Emerge dalla verdura la cupola del Redentore con le due torri aguzze A destra, isolette lontane, perdute nel vapore – cinereo. San Clemente San Salvo isoleospedali di matti». ←

[100] È lo sfondo paesaggistico di notissime liriche alcionie. Cfr., per lo stilnovismo, BEATITUDINE: *Color di perla quasi informa, quale / conviene a donna aver, non fuor misura. / Non è, Dante, tua donna che in figura / della rorida Sera a noi discende?* […] *Color di perla per ovunque spazia* […] *La terra sciolta s'è nell'infinito sorriso che la sazia* […]. ←

[101] Cfr. AT 6, luglio 1897, 61: «14 LUGLIO 97 In un angolo dell'orto, alla Giudecca. […] Giunge un cantare lento dall'isola della Follia – (I pazzi cantano.) Un gran sole, un silenzio immenso, una pienezza ineffabile di vita: un fiume di cose ricche belle e misteriose fluente nell'immensità. Di tratto in tratto passa qualche barca, striscia lungo la riva. Si ode il grido dei gabbiani *ridibondi*». Il taccuino è utilizzato anche poco oltre. Delle isole della Follia tratta il Molmenti (*Le isole*…, cit., pp. 35-37: «San Servilio e San Clemente sono le case dei pazzi […]»; e si parla poi del manicomio costruito nel 1834 per le donne, «proprio nell'isola vicina di San Clemente, la terza isola che s'incontra su la laguna, movendo in dritta linea dalla piazza di San Marco al porto di Malamocco […] Alle grida delle pazze rispondono, oltre l'acqua, quelle dei pazzi di San Servolo, lugubre riscontro. Che cosa sentono i poveri maniaci nella quiete radiosa della laguna? Tra i sussulti, che azione ha quello spettacolo, che rapisce gli spiriti sani?» (p. 36). ←

[102] Pare qui incrinarsi il parallelismo consueto nei romanzi dannunziani, che vede ad un tempo contrapposte e appaiate la donna impura (in questo caso Fosca) e la donna onesta (Donatella Arvale, o Sofia, la sorella buona). Parallelismo ispirato, naturalmente, ai romanzi flaubertiani e già perfettamente realizzato nel *Piacere*. ←

[103] Dantismo (cfr. *Purg.* 116-117). ←

[104] Strumenti dalla meccanica simile a quella dell clavicembalo: spesso il termine viene, appunto, usato per indicare clavincembali di piccole dimensioni. ←

[105] Tutta la scena del viaggio lungo la Brenta è ispirata al taccuino XVI 1897. Cfr. nel *Fuoco*: «– Guardate laggiù i Colli Euganei […] Non li ho mai veduti così trasparenti […]»; «– Ecco San Giorgio in Alga […] Passò l'isoletta murata […] che si specchia perpetuamente nell'acqua come una

ninfa»; «Il battello toccò la riva di Fusina», con la p. 220 del taccuino: «Si parte dalle Zattere verso *Fusina*. 7 novembre 1897. La laguna è calmissima, chiara, immensa. I pali, le barche, le vele si specchiano nell'acqua perfettamente. Si passa dinnanzi a San Biagio. Le isole lontane appaiono. Si scorgono i monti della terraferma e il ponte della via ferrata. Ecco S. Giorgio in Alga, con una madonna di marmo su l'angolo del muro di cinta». Sulle tracce dell'itinerario del *Fuoco*, anche il Barrès della *Mort de Venise* non tralascia di consigliare una passeggiata lungo la Brenta: «Souhaitez une occasion de remonter la Brenta sur ces barques lentes […] Par un doux et magnifique automne […] qu' il fait bon sur cette vieille eau désertée! Les deux rives en septembre-octobre ont la belle couleur des fruits mûrs […]» (p. 67). Per il sintagma, poi replicato, «Straziante dolcezza» che apre il capoverso, si può pensare a Barrès, ai vocativi che scandiscono, nella *Mort de Venise*, l'avvio dei periodi: «Mélancolie délicieuse de ces palais […]» (p. 28). ←

[106] Melchiorre Missirini, poligrafo forlivese (1773-Firenze 1849) fu anche traduttore e letterato. Pubblicò nel 1808 un *Canzoniere* a imitazione del Petrarca. ←

[107] L'immagine di fiori essiccati in erbario (qui si tratta invece di erbe) è del taccuino XVI, 1897, 222, utilizzato poi più oltre: si veda nota. ←

[108] Foscarina come il «fiore innumerevole», il Fanciullo alcionio che accoglie dionisiacamente, nella sua «melodia», l'«immensa plenitudine vivente». Non a caso anche la Tragica è creatura dionisiaca («L'artefice riconosceva in lei la creatura dionisiaca, la vivente materia atta a ricevere i ritmi dell'arte, a esser foggiata secondo le figure della poesia. E, poiché la vedeva innumerevole come le onde del mare, gli parve inerte la maschera cieca […]»). Rispondenza tematica e lessicale che non richiede commento: anche il timore improvviso, il senso ineluttabile di una distanza dalla donna, il «repentino terrore dissolvente» di Stelio rinviano alla fuga del Fanciullo, invano supplicato di rimanere. ←

[109] Cfr. *Maia*, I, vv. 35-42: *Ah, tutti i tuoi tirsi / il mio desiderio scosse / verso di te, o Vita / dai mille vòlti, / a ogni tua apparita, / come un Tìaso di rosse / Tìadi in boschi folti, / tutti i suoi tirsi!* I versi di *Maia* risultano quindi già composti perlomeno entro la data del 13 febbraio 1900, posta a conclusione del *Fuoco*. ←

[110] Inizia la vasta raffigurazione di un paesaggio immoto, che la presenza muta delle statue pare trasformare in sepolcreto. Il motivo, schedato nei repertori tematici del Testaferrata, si afferma e acquista consistenza metaforica nel *Poema paradisico*, così influente, lo si è più volte sottolineato, nell'ideazione della seconda parte del *Fuoco*. Si pensi soltanto al trittico LA STATUA, che occorrerebbe citare per intero: *Una statua, memore d'assenti / numi, grandeggia fra i cipressi insigni. / Qual mistero dal gesto d'una grande / statua solitaria in un giardino / silenzioso al vespero si spande!*; […] *E v'è, senza letizia e senza duolo, / la statua dal gesto che non muta* […] E di larve si

compone la sezione del *paradisiaco* (*Hortus larvarum*) cui ci si è già riferiti per il marmoreo e mutilo panorama figurativo che popola il parco delle *Vergini delle rocce*. ←

[111] Alla tonalità paradisiaca si adatta l'eco shelleiana, che ricorda i passi noti del *Piacere*: «[…] La Morte ha messo la sua impronta e il suo suggello su tutto ciò che noi siamo […]» (*Rom.* I, p. 347). ←

[112] Cfr. T XVI, 221: «A FUSINA la riva bassa, le case. Il tram costeggia la Brenta che ha l'aspetto d'un canale tra argini verdi. Appaiono le ville, le rovine: prima la Villa Foscara, disabitata. Rimangono qua e là le statue. Statue sui pilastri dei cancelli, statue nel mezzo di un orto, tra i cavoli. Statue su i muri di cinta. Le ville sono state restaurate, trasformate in case volgari, abitate da gente modesta: ma le statue testimoniano il lusso della vita anteriore. Ancora qualche parco che scende fin su la riva. Gli alberi sono colorati dall'autunno. Tutta la campagna è dolce, delicata, sotto un sole lento. Navigano per la Brenta le barche nere, tratte da cavalli per lunghe funi. I cavalli camminano su l'argine, al passo. E la barca pesante va su l'acqua lenta lenta. A Dolo le file di castagni rossi e gialli. La Villa Barbariga tutta dipinta, prima di arrivare a Strà. Vi sono le tracce delle pitture, alcune figure rossastre. Essa è sola e desolata in mezzo al suo giardino nudo». La tematica paradisiaca (le statue, l'estate dei morti…) acquista la fissità dell'allegoria («Le ombre del passato irrevocabile») perdendo ogni estenuazione. Il confronto con il *Poema* riguarda, in particolare, il trittico di sonetti intitolati LA STATUA, cui ci si è già riferiti, e la lirica NELL'ESTATE DEI MORTI: da essa è ripresa la tonalità dell'oro sulla campagna, ma intristita, spogliata del cromatismo della «porpora» (*Guarda. Non ha la terra una pianura / più dolce. Sotto l'autunnale giorno / come regina sta, porpora e oro* […]). Si accentua, invece, il senso di ruina e disfacimento fisico, che la chiusa, di nuovo shelleiana, collabora a sottolineare. Gli *abati cicisbei* riconducono, per contrasto, al clima settecentesco della società galante, che nelle ville venete celebrava le proprie feste. La villa Foscara è la Malcontenta del Palladio (disegnata per la famiglia Foscari; vi fu relegata una dama sorpresa in adulterio). Villa Soranzo oltre il Dolo è chiamata anche, dalla località, Barbariga. Burchielli è diminutivo di burchi, barche «da merci e passeggio sui fiumi e sui laghi» (Guglielmotti). ←

[113] Colore rosso risultante dalla combinazione di mercurio e zolfo. ←

[114] Cfr. T XVI, 221-222: «Ecco Strà: la gran villa dei Pisani edificata al principio del Settecento, poi comprata da Napoleone I nel 1808: abitata da sovrani e da principi, acquistata poi da Vittorio Emanuele. La scala ampia e chiara: le stanze vaste, a stucchi, a pitture, con mobili *Empire*, stoffe scolorite, simboli napoleonici nelle volte: aquile imperiali. In una stanza alle pareti le stampe dei Pisani procuratori di S. Marco. In un'altra i medaglioni in marmo di tutti i Dogi. In un'altra una serie di *fiori* dipinti ad acquerello e posti in piccole cornici, pallidi come fiori disseccati *in un erbario.* In una stanza un busto di marmo rappresentante una vecchia orribilmente rugosa, uno studio mostruoso dei guasti che la *Vecchiezza* porta alla carne umana: grinze innumerevoli, un collo pieno di corde.

“Col tempo!”». Villa Pisani fu costruita nel 1736; le pitture delle sale sono dovute a pittori settecenteschi (Guarana, Ricci, Novelli…), mentre la sala da ballo ha il soffitto affrescato dal Tiepolo (1762). ←

[115] La traduzione in marmo del dipinto accentua la devastazione operata dalla vecchiaia: una sorta di *climax* ascendente verso un espressionismo del grottesco e dell’orrido. ←

[116] La visita alla villa segue passo passo gli appunti del taccuino XVI, 1897. Elenchiamo i riferimenti precisi: «Maria Luisa nel 1817 come duchessa di Parma» (Maria Luisa d’Asburgo-Lorena, 1791-1847, imperatrice dei Francesi, duchessa di Parma Piacenza e Guastalla, moglie di Napoleone nel 1810 e madre del re di Roma); «La imperatrice Maria Anna 1856, 57, 58». Carlo IV di Borbone (1748-1819), sovrano debole, si lasciò dirigere dalla moglie e dall’amante di lei M. Godoy. Dopo l’invasione della Spagna da parte delle truppe francesi (1808) dovette abdicare in favore del primogenito Ferdinando e poi di Napoleone; fu condotto prigioniero a Valenüay e visse poi a Roma. Quanto alla stanza di Napoleone, eccone la descrizione del taccuino: «La stanza di Napoleone I. gialla – Il letto con la N nella corona d’alloro. Il baldacchino sormontato da un angelo amorino con l’arco su le colonne del letto le fiamme d’oro, come una moneta, l’effigie dell’Imperatore. In un angolo una portantina – stile Impero, con le cortine di una pallida e sottile seta gialla a frange d’oro. In una cornice il Suo ritratto con manto d’ermellino, con il cappello piumato, imperatore e re. Contro lo specchio appannato le vittorie con le palme reggono i candelabri». (218; la sagra benedetta da Pio VII cui si accenna poco dopo è naturalmente la cerimonia della consacrazione a imperatore avvenuta nel 1804). Si passa poi alla descrizione della camera di Massimiliano d’Austria, come nel taccuino: «A Stra l’arciduca Massimiliano – (il Messico!) nel 1885. Aveva il letto nel gabinetto di Amalia Beauharnais […] La stanza di Massimiliano attigua è a strisce rosse e avana. I divani rossi di raso. Un gracile lampadario a *gocce* di cristallo pende dalla volta. Su i canterani le cifre AB.» (218); «Ecco la stanza dove abitò *Massimiliano d’Austria*, la vittima tragica del Messico» (222). Massimiliano d’Austria, 1832-1867, governatore del Lombardo-veneto, si ritirò nel 1859 a Miramare presso Trieste; da qui si recò poi in Messico seguendo la spedizione francese, accettò la corona imperiale offertagli da Napoleone III, ma fu consegnato a tradimento al capo dei repubblicani, Juarez, e fucilato nel 1867. ←

[117] La stessa impressione di claustrofobia tormenterà, nel *Forse che sì forse che no*, Isabella in visita alla Reggia di Mantova, al contatto con gli oggetti consunti dal tempo: «[…] dall’armadio aperto un soffio di malinconia s’era diffuso […] – Andiamo, andiamo.» (*Rom.* II, p. 559). E confronta, poco oltre: «Ella fuggiva […] morte». Il Praz di *Gusto neoclassico*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1939, fa derivare l’espressione «– Andiamo! Usciamo! […] Non si respira qui» dallo Zola di *Nana*, e precisamente dal passo che descrive il salone stile Secondo Impero («anzi Secondo Rococò») di Madame Muffat de Beuville: «On crève ici; nous allons filer». E lo Stile

Impero, ricorda il Praz, «si accompagna anche nel Taine di "Voyage en Italie" a un senso di "squallida solitudine"» (cfr. il capitolo *Dello Stile Impero*, pp. 174-175 e nota 7). ←

[118] Il Norlenghi (op. cit., p. 153) informa circa l'arrivo di Wagner a Venezia: «Wagner venne a Venezia […] con lui erano la moglie, la figliastra Daniela von Bülow, la quale porta il nome dell'ava la Contessa d'Agoult celebre letterata (Daniel Stern) […]». ←

[119] Vengono utilizzati, congiunti, passi del taccuino XVI, 219-220 («La serra calda – umidore ardente – le piante rare. I vetri delle serre sono iridescenti – per le intemperie. Una spalliera di rose *rosse*.») e di AT 2, 11, 12, 13 giugno 1896, 31-32 («La pentafora dei quattro evangelisti – Rio Pesaro – fondamenta Pesaro – e Ponte – Nelle Fondamenta Pesaro, oltre la bella pentafora degli Evangelisti, si può ammirare il colore delizioso delle vetrate del palazzo (a vetri tondi) di tinte verdastre e rosate»). La pentafora è della fine del '300, e si trova su Palazzo Agnusdio. ←

[120] Il taccuino XVI presenta una sorta di abbozzo della descrizione del viale, seguita da una ripresa tematica dei motivi già elaborati; cfr. le pp. 219-222: «Le statue di pietra coperte di licheni – Andromeda, Orfeo, Deucalione, Ganimede, Pigmalione, Prometeo, Cerere, Bacco, Pomona, – contro le siepi di càrpini»; «Uscendo dal labirinto si va verso le SERRE, passando presso una spalliera di rose ROSSE. Si entra in uno spazio erboso circondato da muraglie di carpini lungo le quali si alzano le statue mitologiche, ciascuna col segno della sua favola: *Orfeo* con la lira, *Deucalione* con le pietre, *Ganimede* con l'aquila, etc. etc.». ←

[121] Il labirinto del parco di Villa Pisani a Strà è ricordato nel taccuino XVI, 219. I *calcagnini* cui si fa riferimento poco prima, sono tacchi alti e sottili (la voce, citata dal Tommaseo-Bellini e da altri lessici, era già in Francesco Redi, *Lettere famigliari*). L'allusione ad Arianna è contemporaneamente richiamo al mito (la figlia di Minosse, re di Creta, aiutò Teseo a uccidere il Minotauro donandogli il gomitolo di filo che gli permise di ritrovare la via dell'uscita dal labirinto) e alla figura di Arianna (alias Donatella Arvale, alias Giulietta Gordigiani), interprete del «lamento» dell'*Arianna* del Monteverdi. *Tràmite* è lo spazio fra una pianta e l'altra, il sentiero. I *guardinfanti* sono gabbie formate da cerchi di legno che si mettevano sotto le gonne per gonfiarle. ←

[122] Da qui sino alla fine dell'episodio, il racconto dello smarrirsi della Foscarina nel labririnto ricalca da vicino un racconto fatto dalla Duse al Cairo a un attore della sua compagnia, Augusto Jandolo, sul palcoscenico, fra un atto e l'altro della *Locandiera*. La fonte è G. Gatti, op. cit., pp. 172-173: «Che paura ho avuto oggi, non potete credere, che paura! Sono stata in compagnia a visitare il giardino del Khedivè! Mi sono smarrita nel labirinto che ho voluto visitare. Non ho mai sofferto tanto. Mi sono trovata ad un tratto sola, in un corridoio dalle pareti verdi e spesse. Che angustia! Che tortura! come una disperata, dopo aver tentato e ritentato, mi sono messa a gridare! Ho avuto l'impressione terribile che non sarei riuscita mai più a trovare la strada libera. Un silenzio di tomba… solo le rondini in alto che sembravano ridere del mio spasimo. Guardate i graffi delle mani che

affondavano inutilmente nella mortella! E chiamavo a voce alta, angosciata: – Basta, basta! Non ne posso più! d'Annunzio!» (l'episodio accadde dunque durante la *tournée* in Egitto del dicembre 1898). ←

[123] Alla voce «irrimeabile» il Passerini: «Donde non si può ritornare o liberarsi. Il Poliziano (*Rime*, 106): «Gli altri che similmente sono intrati, / come costui, la irremeàbil porta». ←

[124] Davvero antica può sembrare, all'autore del *Fuoco*, la poesia di *Canto novo* qui evocata, se si pensa all'edizione del 1882. Ma il rifacimento di quel testo, nel 1896, non è invece poi così lontano, perlomeno cronologicamente, dagli anni di ideazione del *Fuoco*. Citiamo da quest'ultimo, CANTO DEL SOLE, VII: *Sta il gran meriggio* […] *ed io, come il fauno antico in agguato, m'ascondo* […] *Quando vedrò la ninfa con pavido passo venire* […]? vv. 1-5. Ogni volta che viene richiamata una pregnanza vitalistica l'esempio è da ricercarsi, dunque, nella stagione dell'entusiasmo adolescenziale, vissuto da un poeta adolescente nietzschiano *ante litteram*, per sua diretta ammissione. Ma il fauno in agguato indica anche la contiguità con la stagione alciona (si pensi a VERSILIA). ←

[125] Il mito del primo «fabbro di ali» è centrale nell'ideazione di *Alcyone*, come attesta il DITIRAMBO IV, alle cui note si rinvia per l'illustrazione della leggenda di Pasifae, la «figlia del Sole» sposa di Minosse e madre del Minotauro (cfr. *Versi* II, 1258 sgg.). ←

[126] Nella carta manoscritta n. 16420, lemma 11550 si legge, a proposito dell'ultimo periodo riguardante la luna: «La luna incantava e attirava la valle com'ella incanta e attira il mare. Ella pareva bere la grande umidità argentea, con una bocca insaziabile e silenziosa. Settignano 3 giugno '98». A quella data d'A. rielaborò probabilmente l'episodio, ideato precedentemente, come attestano i taccuini relativi al passo, e in particolare il XVI in cui ricorre sovente la data 7 novembre '97. Si confronti dunque il taccuino a p. 220: «Al ritorno da Stra verso Dolo, in vettura, lungo la Brenta. Il fiume è verde cupo tra i suoi argini verdi. […] È come una landa stigia, è come una visione dell'Ade, un paesaggio di vapori e d'acque. Ovunque brillano specchi d'acqua alla luna. Si veggono a un tratto Canali tutti argentei perdersi in una lontananza vaporosa. Tutta la terra irrigua vapora come in un sogno, inargentandosi. Si sente la vicinanza della città acquatica. Il gelo notturno scende». Il taccuino è singolarmente vicino, per l'area metaforica del rispecchiamento, a certe liriche alcionie: si pensa soprattutto a LUNGO L'AFFRICO, per il motivo lunare (*Nascente Luna* […]) e a BEATITUDINE, per lo sciogliersi della terra nel vapore dell'orizzonte (*Color di perla per ovunque spazia* […] *La terra sciolta s'è nell'infinito / sorriso che la sazia*), e per il ritornare, come nel passo del romanzo, di stilemi shelleiani. ←

[127] Nell'«Illustrazione italiana» del 31 luglio 1898 si può leggere un articolo intitolato «Murano – L'isola dei Vetri» firmato A. Centelli che contiene le stesse citazioni: «Negli orti muranesi "lioghi de ninfe e de semidei" si raccoglievano uomini insigni da Aldo Manuzio al Bembo, dall'Aretino al Navagero per coltivare le menti». Altra fonte per d'A. può essere quella del Molmenti, *Storia di*

Venezia, p. 178: «Fra gli amici del Manuzio erano i dottissimi Trifone Gabriello, Giambattista Ramuzio e Andrea Navagero, i quali, per fuggire i romori dell'operosa città, si raccoglievano spesso a Murano, solitaria e deliziosa isoletta, nella quale eranvi giardini e palazzi: veri paradisi terrestri: *per la vaghezza dell'aire e del sito, lioghi de ninfe e de semidei*». E degli orti illustri di Andrea Navagero parlano a lungo Molmenti e Mantovani alle pp. 100-101 dell'opera citata: «E che resta più di quelli che furono i primi giardini botanici coltivati in Italia? Che resta degli orti, dove andavano a villeggiare il Bembo e Andrea Navagero […] Vi si radunava qualche volta l'accademia dei Pellegrini, ch'ebbe segretario e storiografo Anton Francesco Doni, "illustre e nobil compagnia", alla quale fu ascritta anche Gaspara Stampa. Anzi sembra che "queste felici arene / Questo d'Adria beato e chiaro mare", siano stati testimoni del primo incontrarsi della dolce poetessa col conte Collaltino di Collalto e dell'innamoramento di quella donna singolare, che spasima imitando il Petrarca, e nelle forme bembeggianti della sua poesia sa pur infondere la grazia ineffabile del suo sentimento accorato» (cfr. nel romanzo: «– Orti, orti, dovunque orti! […] Forse qualcuno di quei vecchi lauri ha udito Aldo Manuzio parlar greco col Navagero o Madonna Gasparina sospirare su l'orme del conte di Collalto…»). ←

[128] Forse le notizie provengono da Molmenti, *La dogaressa*, p. 339: «Quando il principe di Toscana, poi granduca col nome di Cosimo III, venne, il 1698, in Venezia, visitò anche il monastero di San Zaccaria, e ammirò le monache vestite leggiadramente, con abito bianco alla francese, busto di pizzo a piegoline e trine altissime. Il seno mezzo scoperto, e su la fronte un velo piccolo, sotto il quale uscivano i capelli arricciati». Non v'è, però, nel testo citato notizia del cambellotto o cammellotto, sorta di panno intessuto con pelo di cammello. Quanto alle citazioni di nomi di monache, in una carta manoscritta n. 13581, lemma 1070, si legge: «Nel 1480 – Legge che obbliga le meretrici a spegnere gl'incendi con le loro secchie […] le quattro campane di San Marco […] Le Monache di Murano – Lascive […] Ancilla Soranzo Tassini Dott. G. Veronica Franco Venezia 1888» (probabile fonte per notizie sui nomi). La carta è stata scritta intorno all'ottobre di quell'anno. Nella carta è aggiunto infine il nome di Perdilanza Aldeverti – meretrice, che nel *Fuoco* è l'amante di Dardi Seguso nell'episodio dell'arciorgano. ←

[129] Specie di onice. Pietra di colore scuro. ←

[130] Assunto per antonomasia come nome di danzatrice. Tanagra era città della Beozia, come si ricorda in *Alcyone*, FERIA D'AGOSTO, vv. 63 e sgg.: *Quest'ospite è d'origine beota, / vien di Tanagra. / Ma ben la grazia onde succinge il giallo / bisso e i sandali scopre è maraviglia /* (*porta anelli d'elettro e di cristallo / alla caviglia*) */ mentre il suo capo sottilmente ordito / piega, ove ferma un lungo ago l'intreccio, / fulvo come i ginepri che sul lito / morde il libeccio* […] *Quest'ospite che v'ode ha orecchio esperto; / vien di Tanagra*. ←

[131] La visita a Murano segue la traccia del taccuino XV 1987, nel cui sommario si legge: «La casa del principe Hoditz – La bella Nineta – Miss Mary – Murano – I palazzi patrizi». Scritto nell'ottobre 1897 (molte date recano tale testimonianza), all'epoca in cui d'Annunzio si trovava a Venezia per la rappresentazione di «un sogno d'autunno». Ma il taccuino venne probabilmente utilizzato più tardi, come lascia ipotizzare l'ordine dei taccuini steso da d'Annunzio. Si inizia dalla p. 205 del taccuino citato: «LA FORNACE. Si entra per un androne umido, maculato di salmastro, odorante di sale come un antro marino. Si passa per un cortile ingombro di legna da ardere. Eccoci finalmente davanti alla fornace, davanti all'*ara* (aia) ardente, abbagliante di ardore». ←

[132] Sta per parapetti, e secondo il Panzini del *Dizionario moderno* è neologismo dannunziano. L'episodio è già nel taccuino citato, p. 205: «Una costruzione di mattoni, lunga, con sei bocche aperte per ove si vede la fiamma che avvolge le pentole ove è il vetro in fusione – La fiamma è incandescente, splendidissima – Dinanzi ad ogni bocca è un riparo chiamato *anzipetto*, una specie di tavola massiccia che serve a difendere dall'ardore il petto dell'artefice». Sermento è ramo secco della vite. ←

[133] Cfr. T XV, 1897, 205-206: «Gli artefici sono intorno. Essi hanno il vetro, che lavorano, in cima a un'asta di ferro; e lo foggiano, così rosso e fuso com'è, con certe pinzette di ferro; gli danno il garbo, la linea perfetta, la forma pura, con una delicatezza e una esattezza di gesti meravigliosi. Un giovane aiutatore prende con la punta del ferro un pezzo di vetro rosso e lo applica nel punto che gli viene indicato dal maestro. Il vetro rosso è come una pera; s'allunga, si torce, diventa un'ansa, un becco, uno stelo, una base. A poco a poco il rossore si disperde, mentre l'artefice lo lavora. E questi espone di nuovo alla fiamma il vaso nascente che è infisso sulla punta del ferro. Lo ritrae e lo lavora, lo adorna, lo affina. […] E uno spettacolo inebriante l'assistere alla natività della coppa preziosa, che l'artefice tiene in cima al suo ferro e plasma con le punte delle sue pinzette. Il vetro è meravigliosamente obbediente, docile, duttile. Un leggerissimo tocco, una piccola pressione basta a torcerlo, a modellarlo […]». ←

[134] Come nel taccuino, alle pp. 206-207: «Quando il vaso è compiuto, si pone entro il forno, in una specie di ricettacolo che è il prolungamento della fornace, finché si raffreddi a poco a poco. […] Poi le belle creature esigue abbandonano il padre fuoco, si staccano da lui; si raffreddano, diventano gelide gemme, vivono della loro vita nuova, ricevono la bevanda inebriante o il fiore succiso». ←

[135] *Arlecchino creduto principe* era un tema consueto della commedia dell'arte. Quanto a Bartolomeo Vivarini, discendente della celebre famiglia di pittori operanti a Venezia, nacque a Murano intorno al 1432. Il trittico di Santa Maria Formosa fu dipinto nel 1473. L'episodio del cuore di Canova è così riferito da Praz-Gerra, che citano V. Malamani, *Canova*, Milano, Hoepli, s.d., pp. 267-268: «Il sentimentalismo dei veneziani intervenne a mitigare, in certo modo, la triste impressione del sacrilegio compiuto [l'autopsia]. Essi reclamarono il cuore del Maestro per collocarlo in un

monumento [chiesa de Frari]». E si parla poi della mano destra conservata in un vaso di porfido all'Accademia di Belle Arti, cui veniva cambiato l'alcool. Vissole è voce veneta per *visciole*, ciliegie dal sapore aspro. «Cernecchi» sono ciocche di capelli divise dalla scriminatura. ←

[136] Infiorescenze. Termine tecnico della botanica, non privo di risonanze classiche (è voce greca. Lat. *corymbus*). Indica per lo più il grappolo di coccole dell'edera. ←

[137] Vaso d'argilla resistente alla fusione. ←

[138] La descrizione dello stemma di Murano e quella del calice si trovano in T XV, alle pp. 202 e 201. ←

[139] Il passo è commentato dal Conti con malcelata insofferenza per il culto delle immagini preziose fini a se stesse: «Questa descrizione è bellissima. Ma si poteva, in un momento in cui pare che il dramma s'addensi sui personaggi, dare tanta importanza ad una coppa di vetro?» (cfr. recensione al *Fuoco* nell'«Illustrazione italiana» del 25 marzo 1900). ←

[140] Cfr. T. XV, pp. 202-203: «Il sagrato, dinnanzi alla Chiesa […]». Si tratta della basilica veneto-bizantina di Santa Maria e Donato (sec. XII). Per le *conterie*, cfr. la n. 161 alla Parte II. ←

[141] L'aneddoto è riportato anche nel *Libro Ascetico*: «L'artefice Nerone, essendoglisi infranta una coppa di cristallo ch'egli prediligeva, elevò un mausoleo ai Mani della cosa bella» (*Ric.* I, 457). ←

[142] Cfr. la n. 127 alla Parte II. ←

[143] Delle «avventurine» si parla nel T XV, 202: «Le avventurine – ammassi di polvere d'oro, vene d'oro nella pietra fulva […]», ove si legge anche: «[…] Due vie in fondo solitarie, anguste, coperte di erbe, umide, tristi. Prendono quella tra due muri, di là dai quali sono gli orti. Un grande lauro sorge, sovrasta con i suoi frutti e l'edera con i suoi frutti. Ai lati l'erba folta cresce. Il cielo è d'opale come il vetro delle coppe. Su la sommità delle mura certe erbe, certe piante lunghe e rigide come dita» (203). L'avventurina è «minerale molto raro, formato di selce cristallizzata, in cui sono commiste pagliucole di mica gialla, con splendore come di oro» (Tommaseo-Bellini). ←

[144] Le *Rime* di Gaspara Stampa (1525-1554) videro la luce a Venezia l'anno stesso della morte della poetessa. Del *Canzoniere* sono citati i sonetti CXXIV (*Signor, io so che'n me non son più viva* […]), CLII (*Io vorrei pur ch'Amor dicesse come* […]). Il madrigale è il CCXXVII. ←

[145] Gaspara Stampa, la nota rimatrice amante di Collaltino morta a soli trentun anni, nel 1554, è detta Anassilla dal fiume Anaxum (Piave), che scorre presso il castello di San Salvatore appartenuto ai conti Collalto. Gaspara Stampa è spesso associata a Veronica Franco, cortigiana autrice di rime (il Molmenti lamenta l'accostamento, che non rende giustizia a Gaspara). Anche d'A. tuttavia segue la tradizione, se nella carta 1654 dell'APV annota: «Le cortigiane (poetesse) V. Franco – Tullia – (versi) La Gaspara –». Su Veronica Franco cita un volume, *Veronica Franco celebre poetessa e cortigiana del secolo XVI* (lemma 1070, carta 13581: vi compare un appunto sulle campane, sovente ricordate nel *Fuoco* insieme con altre annotazioni di grande interesse già menzionate: «Le monache di Murano – lascive Ancilla Soranzo Tassini dott. G. Veronica Franco Venezia 1888 Perdilenza Aldeverti –

meretrice». «Perdilanza» è, nel romanzo, la meretrice compagna di Dardi Seguso (Perdilanza del Mido). ←

[146] I versi sono citati anche in Molmenti, *La dogaressa*, p. 203: «Più vera di tutti i poeti veneziani del Cinquecento fu Gaspara Stampa, nata in Padova, ma veneziana per selezione: povera anima che trafuse nel verso tutte le angoscie [sic] del suo amore sventurato per Collatino di Collalto, infelice donna, assai bene dipinta dai versi, che ella voleva come epigrafe del suo sepolcro: "Per amar molto ed esser poco amata / visse e morì infelice, ed or qui giace / La più fedele amante che si stata"». ←

[147] Cfr. T XV, 203: «In un piccolo largo una casetta, le cui imposte tarlate e cadenti sono tenute aperte da una canna messa di traverso. Il sole dorato del vespro vi batte per entro. Si vede dall'altra parte una finestra con i vetri verdognoli, delicato colore. Un quadrivio. Un muro da cui emergono grandi lauri bronzei, dorati dal sole nelle cime». ←

[148] Cfr. T XVI, 220-221: «Alla stazione di Dolo, tutto è deserto. Entriamo in un'osteria vicina, del *Vampa*, ove arde il fuoco sotto la cappa. Una stanza tutta coperta di rame, (arnesi di cucina). L'odore della polenta che si cuoce a fette su la graticola. Un vecchio è presso il fuoco. Egli evoca la morte raccontando che un suo parente la mattina alle otto faceva la paga degli uomini che lavoravano nella sua fabbrica e alle otto e cinque minuti era morto». ←

[149] Cfr. T XV, 204: «E prendono ancora un sentiero erboso tra due mura che esce in un prato verde – detto Campo S. Bernardo, ov'era il convento antico. Si vede in fondo il campanile degli Angeli. Il prato è dolce, molle, verdissimo, attraversato da una viottola bruna. Da un lato il campanile di S. Pietro, lontano. L'erba è bagnata». ←

[150] Anche la Foscarina, come Donatella scolpisce, nell'immortalità, la propria statua: «Anche una volta voi avete scolpito divinamente nel silenzio la vostra propria statua, che vive nel nostro ricordo con la parola e col canto». Ma là si trattava di un processo di intensificazione; qui si avverte, dominante, la pietrificazione dei sentimenti, bene adatta al paesaggio lapideo subito dopo evocato. ←

[151] Inizia da qui la rievocazione della tragedia shakespeariana. Il primo apparire di Giulietta è nell'atto I, scena III. Le parole citate subito dopo appartengono invece alla scena V («Il mio unico amore nato dal mio unico odio! / O sconosciuto, troppo presto visto, e troppo tardi / conosciuto!», nella traduzione di Quasimodo). «È giorno, è giorno» appartiene all'atto III, scena V. ←

[152] L'esclamativo shakespeariano rintocca anche in un altro contesto, in una pagina di Amiel, *Journal*, 1° aprile 1861: «[…] au matin, à notre réveil, ce mot lugubre: trop tard!». ←

[153] L'identificazione di Fosca con il personaggio shakespeariano potrebbe essere illustrata con le stesse parole con cui Schuré nel *Drame musical*, II, p. 21, descrive la celebre attrice M. Schroeder-Devrient, conosciuta dal giovane Wagner: «[…] vivit-elle de sa seconde vie sur la scène. Sitôt qu'elle y mettait le pied, cette femme se transformait, elle *devenait* le personnage qu'elle représentait. Alors elle oubliait tout passé, présent, avenir, pour épuiser une destinée en quelques heures. C'ètait une absorption, une métamorphose, le sacrifice complet d'une grande individualité pour la verité de l'art

[…] par une sort d'irradiation magnétique elle communiquait l'illusion à la salle entière. Dans ces douloureux ravissements de la transfiguration scénique, son âme passionnée consumait sa vie à belle fiamme». Anche la pagina che segue, in cui lo Schuré parla dell'influenza della grande attrice «tragique» sul compositore, risulta fondamentale per l'ideazione del *Fuoco*: «[…] Si Beethoven avait découvert à Wagner la puissance incommensurable de la musique instrumentale, l'apparition émouvante et presque tragique de cette femme, lui montra la puissance non moins infinie de l'acteur et du chanteur réunis dans une même personne, et l'aida dans la conception de ses types passionnés et grandioses […] Pendant de longues années, lorsqu'il composait, c'est l'image de cette grande actrice qui flottait devant ses yeux, c'est son geste qu'il voyait, sa voix qu'il entendait. Elle fut pour lui le génie vivant du drame et comme sa muse». Lo stesso Schuré analizza, in una nota di p. 150, la tragedia shakespeariana *Romeo e Giulietta*, dandole un'interpretazione che doveva certo interessare vivamente d'A.: «[…] ici deux héros portent en eux une loi supérieure au monde qui les entoure, la loi de l'amour souverain. Poussés par la fougue de la passion, ils rompent tous les obstacles, s'unissent et meurent victimes de cet amour […] les deux héros, consumés par une passion noble, manifestent en mourant une vérité qui est au-dessus de l'ordre existant, ils laissent un rayonnement après eux et crèent en quelque sorte par leur mort un ordre supérieur. On voit poindre de loin sous la tragédie historique la tragédie religieuse qui fut celle des Grecs et qui dans un sens plus vaste encore sera peutêtre celle de l'avenir». ←

[154] Cfr. T XV, 204: «L'oro del tramonto sembra tremolare da per tutto come in un'avventurina. Si volge a sinistra camminando sempre su l'erba, e si esce sul canale, su le Fondamenta degli Angeli». ←

[155] La fontana di Piazza delle Erbe è sormontata da una statua greca che «un'iscrizione del 379 dice in quell'anno lì trasportata dal Campidoglio» (Tamassia Mazzarotto, 134). ←

[156] Come il dionisiaco fanciullo alcionio, la Foscarina conosce le voci della natura, richiamate secondo suggestioni insieme shelleiane (l'*Hymn of Pan*) e nietzschiane: *Tu moduli secondo l'aura e l'ombra / e l'acqua e il ramoscello / e la spica e la man dell'uom che falcia*, […] *Ogni voce in tuo suon si ritrova / e in ogni voce sei / sparso* […] *Tutto ignori, e discerni / tutte le verità che l'ombra asconde. / Se interroghi la terra, il ciel risponde; / se favelli con l'acque, odono i fiori*. ←

[157] Il monologo della Foscarina pare, al Conti recensore del *Fuoco* («L'Illustrazione italiana», 11 marzo 1900) una «grande e meravigliosa pagina». Così la protagonista femminile del romanzo si congiunge alle «immortali compagne dei poeti»: «come è divino il suo rinascere dopo lo smarrimento della passione, quali orizzonti di pace apre la sua tristezza e il suo femminile errore, e con quanta dolcezza d'implorazione ella sa insegnare la virtù del perdono! Questa peccatrice ha la triplice anima di camèna, di sibilla e di tiade, è colei che ispira, è colei che sa vedere oltre il presente e che sa guidare e trascinare verso un avvenire di gloria, con l'amore e con l'entusiasmo». ←

[158] Cfr. T XV, lunedì 18 ottobre 1897, pp. 201 e 204. ←

[159] Come precedentemente, nell'episodio del calice di Murano. ←

[160] «Aspa» è una manovella. Termine marinaresco, come *argano* («Macchina di gran potenza, che esercita la sua forza sur un canapo al quale è attaccata la resistenza, avvolgendolo intorno a un cilindro di piccolo diametro per rispetto alle leve di gran lunghezza», Guglielmotti) e «canapo», grossa fune di canapa. ←

[161] Cfr. T XV, 204: «Il fumo delle fornaci ondeggia nero nell'aria immobile e pura. Le donne, sedute davanti alle porte, infilano le conterie, avendo su le ginocchia un canestro pieno di acini in cui immergono un fascio di fili di ferro, continuamente. Conterie bianche, nere, gialle, multicolori. Alzano i fasci di fili con le perle infilate, talune verdi, molli come le alghe» (*conterie* sono dunque, come precisa il Passerini, «quei chicchi di vetro di colori varii, fatti per uso di far monili o altri ornamenti donneschi. Forse dal lat. *comptus*, adorno»). ←

[162] Il riso folle di Foscarina fa pensare al «rire de démon et de damnée» di Kundry (cfr. Schuré, *Parsifal*, cit., RW, pp. 278-279); e al personaggio wagneriano rinvia del resto la sua ansia di umiliarsi: «Dans sa phase de repentir, elle éprouve un besoin fiévreux de s'humilier […]»; «Quando giunse il rombo delle campane, l'anima si risovvenne, le lagrime sgorgarono, l'orrore fu vinto […] Ella si umiliò […] implorò il perdono e l'oblio». ←

[163] L'immagine ricorre in due taccuini, il IX, (125): «Interrompono l'eguaglianza i pali (a tre, a tre, come abbracciati) dalle nere teste», e il XV, quando viene descritto il ritorno a Venezia dopo la visita a S. Francesco nel Deserto: «Al ritorno Venezia è cupa e fumigante, come una città incenerita. L'acqua si fa indefinita, dominatrice; inghiotte tutte le forme e tutti i colori. Interrompono la grigia eguaglianza i gruppi dei pali, simili a una processione di frati su l'acqua. La velma, presso Murano, emerge nerastra» (205). ←

[164] In una carta preparatoria conservata negli APV (lemma 127, c. 1667) che contiene abbozzi di idee poi sviluppate nel romanzo si legge: «L'ombra di Perdita – il casco del Pensieroso –». E nella carta 1681 del medesimo lemma: «L'ombra nel volto di Perdita – comparazione con l'ombra che si accoglie nel casco del Pensieroso (Buonarroti)». Del *Pensieroso* parla già il giovanissimo d'A. in visita, accompagnato dal Nencioni, alle tombe medicee di San Lorenzo: «il Pensieroso aveva il viso di una delle Parche: il viso stigio: ah non immite non invido non empio; […] la torcitrice aveva il viso dell'Aurora; e non il viso della Notte aveva l'altra» (citato in G. Fatini, *Il D'Annunzio e il Pascoli e altri amici*, Pisa, Nistri-Lischi, 1963; cfr. *Ric.* II, 670). ←

[165] Ali, propriamente «le penne maggiori che ad ala aperta formano come un ventaglio» (Passerini). ←

[166] L'interpretazione della figura dantesca in modi superomistici rinvia all'ode A DANTE, terminata alla Capponcina il 28 dicembre 1899, secondo l'autografo, e pubblicata sulla «Nuova Antologia» il 16 gennaio 1900 col titolo *La Laude di Dante*, prima di essere accolta in *Elettra*. La

pagina del *Fuoco* pare infatti risentire del tono oratorio di quel testo, ispirato al Carlyle per il culto dell'eroico, al Ruskin per i toni visionari sublimi e profetici, e naturalmente anche allo Swinburne. Citiamo l'inizio: *Oceano senza rive infinito d'intorno e oscuro / ma lampeggiante, e con un silenzio sotto i terribili tuoni / immoto ma vivente come il silenzio delle labbra che parleranno* […]. ←

[167] Potrebbe trattarsi di un accenno alle figure di Anna e Bianca Maria della *Città morta*. ←

[168] Sul *voyant aveugle*, motivo centrale della visionarietà romantica (da Novalis a Emerson…) si sofferma anche il Wagner di *Beethoven*, in un passo che riproduciamo nella traduzione del Wyzewa: «Mais on peut concevoir, et on connait, le Voyant aveugle! Tirésias avait vu se fermer devant lui le monde de l'Apparence: et il avait pu, ainsi, contempler, avec ses yeux intérieurs, le fond même de toutes les apparences» (p. 115 della RW, I). Della vita più intensa che la tragedia riesce a riprodurre si parla poi nella stessa RW, nel saggio del Dujardin dal titolo *Considerations su l'art wagnérien*, giugno 1887, p. 155: «L'art théàtral isolait dans la vie une vie plus intense […]». Seguono riferimenti alla *Città morta*, atto III, di cui, ancora una volta, è ripresa la didascalia: «La grande loggia è aperta […]» (p. 171), e atto I, scena IV «Vasi meravigliosi […]» (p. 127). ←

[169] Il rinvio è ancora all'atto I scena IV, pp. 126-127: «Ho veduto, ho veduto! […] E Cassandra! Come abbiamo amato la figlia di Priamo, il "fiore del bottino"! Ti ricordi? Come tu l'hai amata, dello stesso amore d'Apollo! Ella ti piaceva muta e sorda sul suo carro, per quel suo "aspetto di fiera presa di recente", per il fuoco delfico che covava sotto la sua lingua sibillina. Più d'una notte le sue grida profetiche mi hanno risvegliato […] Ed ella era là, dianzi, supina su un letto di foglie d'oro […] e i suoi due figli Teledamo e Pelope, fasciati dello stesso metallo, erano ai suoi fianchi come due agnelli innocenti… Così l'ho veduta […]». ←

[170] È qui evocato, dell'*Agamennone* di Eschilo, l'episodio quarto, str. VII: «(Cassandra): Ohi, nozze, nozze di Paride, / sfacelo della famiglia! / Ohi, onda patria dello Scamandro! / Un tempo, infelice, sulle tue rive / io crebbi col tuo nutrimento; / ed ora penso che presto sperderò i miei presagi / attorno al Cocito, alle spiagge dell'Archeronte» (nella traduzione di C. Carena, Torino, Einaudi, 1966, p. 245 del volume Eschilo, *Le Tragedie*). ←

[171] Cfr. P. Masqueray, *Formes lyriques de la tragédie grecque*, p. 55: «La scène et l'orchestre, ces deux forces opposées, dont la lutte donne la vie qui lui est propre à l'organisme de la tragédie, sont de le commencement du poème emportées par la passion qui les maîtrise»; p. 79: «Les deux forces opposées qui animaient la tragédie, celles de l'orchestre et celles de la scène, étaient dans un équilibre instable […]»; p. 80: «Aucun poète n'a composé des Stasima aussi importants; ils s'èpanouissent en floraisons puissantes sur ce terrain presque vierge; c'est ici que leur vie s'est développée avec la plus grande intensité. La richesse du vocabulaire d'un peuple est en raison directe de la richesse de ses idées: celle de ses rythmes témoigne de la diversité et de la délicatesse de ses sensations […] Cet art, d'une précision presque indéfinissable, n'a jamais été cultivé avec tant de soin ni avec tant de succès que par Eschyle. Il donne à lui seul une idée complète de la perfection». ←

[172] Delle intenzioni compositive del poeta tragediografico ci informa puntualmente il Morasso (art. cit., p. 296) allungando l'elenco proposto qui da d'A. «È a questo proposito che G. D'A ha già tradotto in prosa ritmica l'*Agamennone* di Eschilo e l'*Antigone* di Sofocle, e la signora Duse, come esperimento, farà precedere di qualche sera la rappresentazione prossima della *Città morta* del d'Annunzio stesso, dalla grande scena di Cassandra nell'Agamennone e dalle scene principali dell'*Antigone*. Questo, secondo il concetto del Poeta, varrà come una preparazione ad una più intima e completa comprensione della *Città Morta*, la tragedia che si svolge nel luogo, dove già si esaltò lo splendore della regale Micene, e dove appunto appaiono sulla scena fra i tesori micenei le larve auree del re dei re e della principessa schiava». Ecco dunque motivata la lunga digressione su Cassandra delle pagine che precedono. Seguono l'illustrazione del *Sogno di un mattino di primavera* e del *Sogno di un pomeriggio d'autunno*, in cui compaiono «scene tragiche di una ricchezza e di una violenza straordinaria» che riflettono «l'ispirazione di quel medesimo spirito che anima le pagine della *Allegoria dell'autunno*». Con versi tradotti dall'*Antigone* di Sofocle si apre la Scena prima della *Città morta*. Labdaco e Atreo sono rispettivamente figlio di Polidoro e padre di Laio, capostipiti dei re tebani il primo; figlio di Pelope e di Ippodamia, padre di Agamennone il secondo. ←

[173] Nella tragedia eschiliana *Le Coefore* sono un corteo di donne portatrici di libagioni funebri alla tomba di Agamennone, dove sostano Oreste e Pilade. Tra le coefore si avanza Elettra. ←

[174] Cfr. Masqueray, op. cit., p. 179: «Agavé arrive du Cithéron; la fureur de Dionysos la possède encore tout entière. Elle porte au bout de son thyrse la tête de son fils, que dans son délire elle prend pour celle d'un jeune lion. Elle est fière de sa capture et s'avance radieuse. […] Cette scène atroce [1], qui devait produire un grand effet au théâtre, est preparée avec soin dans les derniers vers du messager [2]» (le due note rinviano alle seguenti annotazioni: *Crassus*, XXXIII – Allusion à la scène d'Euripide dans Horace, *Satires* II, 3, v. 303 sg.; *Bacchantes*, 1139-1149). Un'indicazione precisa della fonte è in un foglio dell'APV (carta 9851, lemma 752): «[…] Tristi fummo / Ne l'aer dolce che del sol s'allegra, / Portando dentro accidioso fummo. Dante – Ricordarsi dell'episodio raccontato da Plutarco: il banchetto […], l'attore che recita i versi di Euripide nelle *Baccanti*, il soldato che entra portando la testa sanguinosa di Crasso, la citiamo, le parole di Pomassetre. (Vedi Plut. Tomo III pp. 78)». Quanto alla scena XXXIII della plutarchiana *Vita di Crasso*, citiamo dalla traduzione delle Belles Lettres, tomo VII, 1972: «Lorsqu'on apporta la tête de Crassus à l'entrée du palais, les tables venaient d'être enlevées; un acteur tragique nommé Jason, orginaire de Tralles, chantait le rôle d'Agavé dans les *Bacchantes* d'Euripide et y remportait un grand succès, lorsque Silacès entra dans la salle, se prosterna et jeta au milieu des convives la tête de Crassus. Les Parthes applaudirent avec des cris de joie. Sur l'ordre du roi, les serviteurs donnèrent une place à Silacès. Alors Jason, remettant le masque de Penthée à l'un des choreutes, prit dans ses mains la tête de Crassus et, jouant à nouveau le délire dyonisiaque, il chanta ces vers avec transport [seguono i versi citati da

d'Annunzio, e le altre parti indicate nel testo dannunziano] / […] Telle fut, dit-on, la fin à laquelle aboutit l'expédition de Crassus: un dénouement de tragédie» (pp. 253-254). ←

[175] Cfr. carta 13225, lemma 1052, e cfr. la n. 55 alla Parte II. In realtà, come già si è sottolineato sulla scorta della Marabini Moevs, davanti al tragediografo della *Città morta* il mito tragico «lungi dal presentarsi a lui in quella raggiunta armonia fra forze dionisiache ed apollinee che è il fulcro stesso del suo significato estetico, si disintegrava […] nella sua dualità originaria», fino a che l'elemento dionisiaco diviene assolutamente preponderante, schiacciando l'eroe (cfr. p. 315). Nell'evocazione di Stelio sono accostate la scena della *Città morta* in cui Maria Bianca legge alla cieca Anna un passo dell'*Antigone* di Sofocle, e la scena del rinvenimento delle tombe degli Atridi, che Leonardo descrive ad Alessandro nella scena V dell'atto I: «[…] Per un attimo l'anima ha varcato i secoli e i millenni […]» (T I, p. 124). ←

[176] L'affermazione si ritrova più volte, con lievi varianti, nella *Beata riva* del Conti. ←

[177] La descrizione di d'A. è tecnicamente esatta soltanto se riferita alla musica tonale, cioè alla produzione dei secoli XVII-XIX. ←

[178] Già si preannunciano i rinvìi all'Odissea che in *Maia* acquisteranno decisiva pregnanza per l'Ulisside protagonista del «ditirambo delle origini e delle profondità». ←

[179] Il verso di Gaspara Stampa era stato citato da Stelio precedentemente. ←

[180] «Felse» (o felza) è la cabina che sta sulle gondole. La descrizione del vagabondaggio notturno della Foscarina ricalca quella di T VIII, 1896, 111. Il palazzo Van Axel (o Soranzo, o Sanudo, come informa la Tamassia), è «uno dei più antichi palazzi gotici di Venezia». L'orto delle Clarisse è l'orto «delle monache di Santa Chiara, custodi della vicina Santa Maria dei Miracoli, detto anche Corte delle Muneghe» (251). ←

[181] Il soffio della stagione precoce aveva già interessato il poeta della *Chimera*. Cfr. ROMANZA (*Versi* I, 523): *Dolcemente muor Febbraio / in un biondo suo colore. Tutta a'l sol, come un rosaio, / la gran piazza aulisce in fiore* […]. E la lirica rinviava, a sua volta, alla *Cronaca mondana* pubblicata sulla «Tribuna» del 30 dicembre 1886: «Già s'incomincia a sentire la primavera. Ieri la giornata era dolce e placida e mollemente velata come una delle ultime giornate di febbraio […]». ←

[182] Si tratta di elemento ricorrente. ←

[183] Si tratta di una favola. L'unico arciorgano di cui si ha notizia nella storia della musica fu quello inventato da Nicola Vicentino attorno al 1555 e costruito dall'organaro veneziano V. Colombo. Era uno strumento di dimensioni modeste (catalogato, infatti, fra gli organi portatili). Ma il Molmenti riferisce anche notizie di un organo a quattro ordini di canne. Nel *Libro segreto* lo stesso d'A. fornisce una notizia utile al riguardo: «Nel tempo de' miei studii per scrivere "Il fuoco", scopersi in un fondachetto d'antiquario libraio sul fianco della basilica dalla parte dell'Orologio un di que' maravigliosi libercoli del Secento erudito simili a un catalogo, a un favolello, a un orbis doctrinarum.

V’eran i nomi de’ settecento strumenti scomparsi con gli inventori. V’erano sette orchestre inaudite; e ciascuna veramente aveva per la sorda risonanza la sua fossa funerea. Pensavo allora al Bestiario d’Orfeo raccolto dall’ansia della smisurata Musica. Pensavo che i teschi e gli scheletri di tutti gli animali magati dal Tracio fossero convertiti in istrumenti soprannaturali, come la testudo cyllenia, come la chinea vinciana […]». (*Ric*. II, p. 687). Cfr. anche T XVI, 1897, 223 «Sfogliando un dizionario musicale, vedo i nomi ignoti di certi strumenti inventati da musici oscuri. *Pensare* a tutte queste invenzioni […] nel senso *che so* […]». Per la favola di Ornitio, cfr. *Forse che sì forse che no*, *Rom*. II, p. 671. ←

[184] Nella *Storia di Venezia* del Molmenti si parla a lungo dell’accademia dei Pellegrini e degli umanisti veneti. Cfr. in particolare le pp. 180 («Nel 1550 sorgeva l’accademia dei *Pellegrini*, che aveva due stamperie e una ricca biblioteca. Le sedute si tenevano o nelle case dei soci, o nei giardini di Murano, della Guidecca e di San Giorgio Maggiore»); 189 («Non mancarono però anche fra le lagune alcuni rimatori che presero a modello il Petrarca […] / Ebbero non comune nomea, e sono ora quasi dimenticati, i Navageri che fioriscono nei primi anni del secolo XVI, Cornelio Castaldi [m. 1536], Jacopo Zane [m. 1560], Bernardo Cappello [m. 1565], Girolamo Molino [m. 1569], Domenico Verniero [m. 1582], Jacopo Tiepolo [m. 1586], ecc.»); 192 («[Aretino] aveva stretta amicizia col Sansovino e con Tiziano Vecellio, e le sue stanze si aprivano per loro a banchetti e a festini […] E allorché il gaio avventuriero voleva trarsi dal fastidio dei visitatori, se ne andava nella leggiadra casa del Tiziano, posta nella remota contrada dei *Biri*, in parrocchia di San Canciano»). Per il Sansovino, cfr. la n. 189 alla Parte II; per il Priscianese, n. 196 alla Parte II. ←

[185] Cfr. AT 6, 1897, 63: «– Nello studio di musica di Catarin Zeno era l’organo appartenuto a Matthias re di Ungheria, meraviglioso». L’appunto è inserito in un lungo elenco di «Opere di musica» e di notizie curiose sulla musica e su vari strumenti: l’elenco è scritto in successione all’appunto sulla Giudecca datato 14 luglio 1897, utilizzato, si è visto, per la scena relativa all’arrivo della lettera di Donatella Arvale. Compare, a metà dell’elenco, la data *Venezia: ottobre 1897*. Nel taccuino XVI, databile alla fine ottobre – primi di novembre 1897, a p. 223 si legge: «Sfogliando un dizionario musicale, vedo nomi ignoti di certi strumenti inventati da musici oscuri. […] Vedere sempre nell’aspetto delle cose *il miracolo*». ←

[186] Di lui tratta il Molmenti a p. 417 dell’edizione riveduta e ampliata della *Storia di Venezia nella vita privata*: «Strumenti di ogni maniera e gran copia di libri musicali si raccoglievano con amore negli *studi* di musica, sparsi per la città, ed erano specialmente rinomati quelli dell’avvocato Luigi Balbo a Santa Maria Zobenigo, del cavalier Sanudo a San Giovanni decollato, di Agostino Amadi, nel suo palazzo a Santa Croce, dove aveva arricchita la preziosa raccolta di suo padre Francesco di rari strumenti antichi, di Caterina Zeno, ai Crociferi, la quale possedeva un organo a quattro ordini di canne, costruito nel 1494 da Lorenzo da Pavia per Mattia Corvino re d’Ungheria»

(nella nota 2 si legge un riferimento bibliografico: F. Sansovino, *Venetia*, cit., p. 379, utilizzato forse da d'A.). «Eptacordo» è strumento con sette corde. ←

187 Il Conti della *Beata riva* e il Pater della *Scuola di Giorgione* concorrono in egual misura a sostenere la domanda di Stelio. ←

188 La descrizione si ritrova nel taccuino IX, senza data, per il quale Bianchetti e Forcella ipotizzano la data 1896: le notazioni paesaggistiche del taccuino confluiscono in parte nell'episodio dell'Arciorgano e in parte in quello della visita a S. Francesco del Deserto. Cfr. il taccuino a p. 121: «Torcello Mazzorbo Burano S. Francesco del Deserto – A destra la linea del Lido – Murano fumigante della sua opera ignea. Nella laguna s'intravedono le alghe, lunghe e morbide come capellature. La laguna è pallida. Il cielo è sparso di vapori nivei. Il vento suscita una palpitazione continua nell'acqua. Si costeggia Murano, a sinistra. I muri di mattone, vedute di orti. La carogna d'un cane galleggia, gonfia e biancastra» (e cfr. anche: «– Che è, Zorzi, quel bianco che galleggia […] – El xe un can morto […] Una cagna gonfia e giallastra […]»). *Albasia* si intitolerà una lirica alcionia ispirata alla bonaccia, secondo il significato della parola. Coffa è «quella specie di cesta in forma di gerla, che le triremi e gli altri bastimenti antichi portavano in cima all'albero» (Guglielmotti). ←

189 Francesco Sansovino (Roma 1521-Venezia 1586), figlio del noto architetto e scultore Jacopo, fu editore e scrittore. Dalla sua tipografia uscirono preziose edizioni di classici. «Un produttore di libri» ricorda il Molmenti a p. 128 «prolifico con la penna e con la stampa»; e aggiunge lo storico di Venezia: «aveva una tipografia all'insegna della *luce crescente* e col motto *indise* […] vive soltanto [di lui] quella specie di guida, ricca di notizie storiche e artistiche, intitolata: *Venetia città nobilissima et singolare*, pubblicata nel 1581 e dedicata a Bianca Cappello». ←

190 La «favola» di Dardi Seguso è citata anche nel *Forse che sì forse che no*, *Rom*. II, p. 671. L'interessamento del Consiglio per gli artigiani, in particolare fabbricatori di strumenti, è confermato dal Molmenti, *Storia di Venezia*, p. 415: «Il Governo favoriva i fabbricatori più celebri quali Bastiano da Verona, Lorenzo da Pavia e Guido Trasuntino [cui è riservata la nota 2: Il bolognese Leonardo Fioravanti (*Specchio di scienza*, p. 132)]». Per *Perdilanza* cfr. la n. 145 alla Parte II. ←

191 La festa dell'Ascensione, secondo quanto attesta il Molmenti. ←

192 Un organo di settemila canne era già ricordato nel diario di Maria Ferres. Cfr. *Il Piacere*, *Rom.* I, p. 208 e relativa nota: «Io sogno […] un organo vasto come una foresta di legno e di metallo, che, come quel di San Sulpizio, abbia cinque tastiere, venti pedali, cento otto registri, più di settemila canne, tutti i suoni». ←

193 È motivo ritornante sino dal *Poema paradisiaco*, CONSOLAZIONE […] *quasi il fantasma d'un aprii defunto. / / Settembre* […] / *ha ne l'odore suo, nel suo pallore, / non so, quasi l'odore ed il*

pallore / di qualche primavera dissepolta; riproposto poi nel *Piacere* (*Rom.* I, p. 171) e nel *Trionfo della morte* (*Rom.* I, p. 917). ←

194 Come nel taccuino sopracitato: «La carogna d'un cane galleggia, gonfia e biancastra. Il vecchio muro rosso degli orti muranesi I piccoli fiori rosei vi tremano sui culmini. L'urlo d'una sirena (di una nave) si spande cupo su lo spazio – A sinistra la linea bassa della terraferma – alberata – su cui gravano cumuli di nuvole bianche. La terra qua e là appare a fior dell'acqua, erbosa.» (p. 121); «Si vede San Giacomo del Palude, deposito di polvere. Passano barche cariche di ortaggi con vele rosse o gialle. Dietro Burano si vedono i campanili di Torcello – Il campanile un poco obliquo di Burano [come nel romanzo]: «Ma tese l'orecchio… Si scorgeva il campanile un poco obliquo di Burano […] Venezia, dietro, appare in un vapore violetto. Il cielo diventa tutto bianco: un grande splendore bianco diffuso – su la grande acqua limitata dalle terre basse, dalle linee orizzontali verdi –» (p. 122). ←

195 Cfr. AT 3, 1896, 37 (visita all'Accademia): «L'uomo rosso, col cappuccio sugli occhi, che sta abbracciato alla colonna, nell'Adorazione dei Magi del secondo Bonifazio». E si veda anche la *Clarissa d'oltremare* nel *Venturiero senza ventura*, *Ric.* II, 55: «Guardando una vela e il suo albero liscio, penso l'uomo rosso col cappuccio su gli occhi che abbraccia la colonna, nell'*Adorazione dei Magi* del secondo Bonifazio». L'*Adorazione dei Magi* fu dipinta, come la *Strage degli Innocenti*, per il palazzo dei Camerlenghi (poi all'Accademia). ←

196 Francesco Priscianese, grammatico fiorentino (1540). ←

197 Aldo Manuzio, tipografo celeberrimo, oltre che umanista ed editore (1449-1515). Nel 1499 pubblicò l'*Hypnerotomachia Poliphili*, opera nota come *Polifilo* cui si accenna nel *Fuoco*. È scritta in un italiano latineggiante dal domenicano Francesco Colonna. ←

198 Circa il dilagare della prostituzione in Venezia, il Molmenti riferisce che alcune prostitute, «volendo distinguersi da quelle d'infima classe, alle grazie del corpo aggiungevano gli allettamenti dello spirito: ciò concedeva loro il titolo cortese di *cortigiane*, e anche l'epiteto di *honorate*». Esisteva anche un *Catalogo di tutte le principal e più honorate cortigiane*, contenente «*il nome loro* […] / *la contrada dove sono le loro stantie, et etiam el numero de li danari che hanno da pagar quelli Gentilhomini che desiderano entrar nella sua gratia*», pubblicato dal Lorenzi forse nel 1570. ←

199 Propriamente tipo di terra limacciosa, simile all'argilla ma ancor più grassa e morbida. Qui sta per blocco pastoso, impasto. ←

200 Popolo non menzionato da Omero. Di lui si parla nella tradizione religiosa di Delfi e Delo, e in quella attica e peloponnesiaca. Variamente ricordato in letteratura, a partire dal V secolo, poi in età ellenistica e romana. La leggenda ne fa un popolo caro a Diana e Apollo: i tragediografi (Eschilo…) rappresentano il paese degli Iperborei come una sorta di isola dei beati. ←

201 Compositore di musica, musicista. ←

[202] Cfr., in *Alcyone*, la sezione *Sogni di terre lontane*. ←

[203] «Scalmo forcuto che serve a sostenere il ginocchio del remo» (Guglielmotti). ←

[204] Nel taccuino IX: «Appare da presso l'isola del Deserto con i suoi cipressi e il suo alto pino. Si ode il canto delle calandrine (allodole) invisibili in alto» (p. 122). ←

[205] Come nella pagina del *Libro segreto*: «L'espressione è il mio modo unico di vivere. Esprimermi esprimere è vivere.» (*Ric*. II, p. 863). ←

[206] Il capolavoro cui Stelio attende, ricordato più volte nel romanzo. ←

[207] Cfr. *La Città morta*, atto I, scena IV, pp. 115-116: «[parla Alessandro] Ho cavalcato per le campagne, alla ventura. Ho attraversato l'Inaco che non ha una stilla d'acqua. Tutte le campagne sono coperte di piccoli fiori selvaggi che muoiono; e il canto delle allodole riempie tutto il cielo. Ah che meraviglia! Non avevo mai udito un canto così impetuoso. Migliaia di allodole, una moltitudine senza numero… Balzavano da ogni parte, si scagliavano verso il cielo con la veemenza delle fionde, parevano folli, si perdevano nella luce senza più riapparire, quasi che le consumasse il canto o le divorasse il sole… Una è caduta all'improvviso ai piedi del mio cavallo, pesante come una pietra, ed è rimasta là, morta, fulminata dalla sua ebrezza, per aver cantato con troppa gioia. L'ho raccolta. Eccola». [Interviene Anna]: «Ah, è tiepida ancora. Com'è molle e delicata la sua gola! Cantava, dinanzi… Guardate, Bianca Maria […] Voi tremate […]». ←

[208] La descrizione del Gianicolo è nel taccuino XI 1897 (Roma – Terme di Diocleziano – Palazzo Corsini – 26 gennaio 1897), 145. D'A. fu a Roma proprio nel gennaio 1897. Nel taccuino si descrivono le terme di Diocleziano che dovevano essere inserite nel romanzo (vedi anche la lettera a Hérelle del 18 dicembre 1899). L'ubicazione del teatro è ricostruita dalla Tamassia Mazzarotto: «Esso avrebbe attraversato il Giardino di Villa Corsini, oggi scomparso nella passeggiata Margherita, ricchissimo un tempo di fiori e di agrumi, sovrastante il Bosco Parrasio che, cinto da una cancellata, ancora si conserva, ritrovo dal Seicento dell'Accademia degli Arcadi. Lì sorge la fontana Paolina, eretta da Paolo V Borghese come mostra dell'acqua traiana nel 1612, architetti Giovanni Fontana e Carlo Maderna» (277). ←

[209] L'episodio della visita a San Francesco del Deserto segue la traccia del taccuino IX. Cfr., in particolare, «Il naviglio entrava […] Sbarcarono nell'isola di San Francesco […]» con la p. 122 del taccuino: «Approssimandosi all'isola, si entra in un canale, tra le ripe basse e erbose. Una croce di legno è presso l'approdo. I cipressetti giovani si levano qua e là. Il canale costeggia un muro di rosso mattone. Si vedono gli innumerevoli calami dell'erba, su la ripa», e la successiva pagina del romanzo con la medesima descrizione: «Le campagne delle Vignòle presso l'isola, a destra in prosecuzione del Lido – Le Vignòle verdi – La campagna del Convento suona – I cipressi, forse i soli della laguna, verticali su le comuni linee orizzontali – simili a preghiere salienti». Anche la descrizione della clausura corrisponde nel romanzo («Il frate guardiano […] avvertì che la clausura […]») e nel taccuino («Sotto un piccolo portico, dal soffitto di travi di legno, due porte. Su una è scritto *Domus*

mea, domus orationis. È chiusa e n'esce un mormorio di preghiere – Su l'altra è scritto *O Beata Solitudo! O Sola Beatitudo! Elongavi fugiens, et mansi in solitudine.* […] Le preghiere dei novizii si odono: voci giovanili – Su una piccola porta che conduce a una scala: *Clausura* […]»). Il taccuino prosegue con la descrizione dell'interno del convento e della leggenda dello sbarco di S. Francesco nell'isola, sino alla descrizione del frate e del suo elogio dei frutti delle isole. ←

[210] È già una raffigurazione delle *Città terribili* che *Maia* riproporrà nella sezione XVI. ←

[211] Con la stessa tonalità delle *paradisiache* IL BUON MESSAGGIO e NUOVO MESSAGGIO: *Tornerà quel suo figliuolo / a la sua casa* […]; – *Domani tornerò, domani / vi rivedrò* […]. ←

[212] La stessa competenza si ritrova nella sezione esiodea di *Alcyone*: cfr. in particolare *L'opere e i giorni* e relative note in *Versi* II. ←

[213] Làimo si chiama il protagonista della novella *San Laimo navigatore*, nella raccolta «San Pantaleone». ←

[214] Il volume di Molmenti-Mantovani, cit., termina con la frase «Al canale de' Tre Porti termina la laguna e s'apre il mare libero» (p. 144). ←

[215] Il paesaggio rupestre delle *Vergini delle rocce* si avvia verso la simbologia di *Elettra* (il gigantismo, il sublime, la solitudine titanica: cfr. poco oltre «s'umiliavano al paragone della tremenda Alpe affocata […]»). ←

[216] Nel *Libro segreto* non per la morte di Wagner, ma per la lontananza da Perdita il mondo pare diminuito di valore. Cfr. *Ric*. II, pp. 679-681: «[…] intorno a me dinanzi a me tutto trascolorò nell'attimo […] diminuito di valore non era il mondo, in assenza di lei, ma il mio grado di umanità. Credeva ella di essere incantata, e m'incantava». ←

[217] Il commento al passo può essere affidato a una lettera scritta dalla Duse all'amico Tenneroni che, benché datata 20 marzo 1903 da Settignano, riproduce una condizione psicologica ben vicina alla pagina del *Fuoco*: «Egregio Signor Tenneroni, Al momento di lasciare, ancora una volta – questa casa che amo, le mando saluti e auguri. […] Io prendo il mio lavoro a Wien per pochi giorni, e poi andrò a Pietroburgo e Mosca […] e chissà quanto rimarrò al Lavoro e Lontana. – Lontananza e Lavoro son due parole che potrebbero andare d'accordo e dar pace a chi le offriva validamente e col cuore risoluto d'adempiere cosa degna. Ma chi le scrive invece parte senza che il "*ressort*" della volontà, *volontà* voluta, le dia l'impulso! *È contro di me, che parto.* La mia lontananza, ora, sarà più che amara – *e vuota*, e di tormento, poiché il mio lavoro non sarà più diretto – *esclusivamente* a una sola meta d'arte. La dura necessità grava e s'impone […] lontana […] e randagia, *senza perché dell'anima*, e stupidamente, andrà colei che arse di sé un sogno d'arte – *e che oggi*, ad altri è concesso far vincere! – La mensa è imbandita, io sola ne sono esclusa. Così la vita, e così l'arte […]» (G. Fatini, *Confidenze dannunziane al «candido fratello» – dal carteggio inedito con Annibale Tenneroni*, in QD XXII-XXIII, 1962, p. 1066). La *tournée* nel Nord America della Duse era stata

invece effettuata nel 1896, dal 14 febbraio al 12 maggio, con enorme consenso di pubblico (il presidente Cleveland, informa Emilio Mariano in *Sentimento del vivere*, cit., aveva dato in suo onore un ricevimento alla Casa Bianca). ←

218 Nel *Libro segreto*, *Ric.* II, a p. 681, si legge: «Nell'anno più fervido di dedizione e di opera, nel paese degli scarpelli e delle schegge che primo il suo mal di lontananza chiamò Settignano di Desiderio, la donna nomade consumava il suo respiro nell'imminenza delle dipartite». ←

219 Secondo l'interpretazione di Lea Ritter Santini la «malinconia» della Foscarina «è composta secondo un sistema di oggetti votivi, non maschili trofei di attive glorie, ma relitti di femminili sconfitte […]» op. cit., p. 272. Affidandosi a quegli oggetti votivi non salvifichi ma sepolcrali, la donna può sperare di sottrarsi all'«errore del tempo», rinchiudendosi «in un vuoto che ne prepara la trasformazione letteraria». ←

220 Al famoso incisore Dürer (Duro è chiamato dal Vasari), fiorito tra il 1471 e il 1528, si ispira già il poeta della *Chimera* in un sonetto precoce pubblicato sulla «Cronaca Bizantina» il 1° novembre 1883 e inserito poi nella raccolta tra i *Sonetti d'Ebe* con titolo IL CAVALIERE DELLA MORTE. All'artista tedesco si interessa poi l'articolista della «Tribuna» (31 gennaio 1888), nella cronaca, a firma Duca Minimo, di una vendita all'asta di oggetti artistici appartenuti al cardinale Barberini: «Fra tutte le stampe in vendita, una sola avrei voluto io acquistare: la stampa originale di Alberto Durero, rappresentante Sant'Uberto, che è il più gran pezzo inciso a bulino dal mirabile artefice e dei più ricercati […] il cavallo bardato in arnese di guerra […] cinque cani da caccia […]». E a conferma dell'inclinazione verso un esotismo nordico eletto a segno dell'aristocrazia di gusto, l'articolo accoglie un altro preciso riferimento: «Come due anni fa avemmo la esposizione dei metalli lavorati […] così quest'anno avremo la esposizione retrospettiva e contemporanea di tutto ciò che riguarda la morte. Naturalmente le stampe, dal *Cavaliere della Morte* di Alberto Durero alla *Danza* dell'Holbein, occuperanno un grandissimo posto». All'analisi delle incisioni e alla loro fortuna tra gli esteti decadenti dedica pagine di grande finezza interpretativa la Ritter Santini (*Il cavaliere e la Malinconia*), sottolineando la trasposizione, operata dal d'A., di alcuni fra gli emblemi del protestantesimo tedesco («l'austerità del cavaliere») in forme che agli occhi di un Thomas Mann sarebbero apparse fatue e falsificate, ben lontane dall'ascetismo nordico (si cita, opportunamente, l'influsso di Albrecht Dürer sul Nietzsche della *Nascita della tragedia*, redazione 1871): «[…] uno spirito solitario e sconsolato non potrebbe scegliere miglior simbolo, che il cavaliere accompagnato dalla morte e dal diavolo, come lo concepì il nostro Dürer, il cavaliere chiuso nell'armatura, dal rigido sguardo di acciaio, il quale, non deviato di una linea dai suoi orridi compagni, eppure senza speranza, sa seguire la sua terribile strada, solo col suo cavallo e col suo cane. Un siffatto cavaliere düreriano fu il nostro Schopenhauer: non aveva speranza, ma voleva la verità. Il suo pari non esiste», capitolo XX. D'A. negli anni maturi modificherà tuttavia tale interpretazione: ne fanno fede i taccuini

(AT 12, 10 ottobre 1899, 134-135: «Nella Galleria Lichtenstein una copia del Van Dyk di Torino: la donna terribile dagli occhi seguaci […] un paese *azzurro* di acque, di monti, di selve»; T XXX, stessa data, pp. 338-339: «Gran pena per ritrovare il palazzo del princ. Alberto. L'Albertina […] I disegni verdi di *Dürer* su carta verde disegnati a penna con lumeggiature bianche […] V'è uno dei disegni verdi del Durero che fa pensare alla *Tanagra*. Una donna nuda giacente a terra, su una pianura, col corpo atteggiato secondo la linea dell'orizzonte») e questo passo del *Fuoco*, ove, secondo la Ritter Santini, l'incisione della *Melencolia I* non è più «la stampa ammirata e desiderata ad una esposizione, un oggetto messo all'asta ma è in possesso della protagonista, forse il più irrequieto dei personaggi femminili del mondo dannunziano. Assume funzione emblematica per il romanzo» (267). Il «Cavaliere la morte e il diavolo» venne inciso nel 1513; la «Malinconia» nel 1514. Un lontano spunto alla descrizione si può rintracciare nelle pagine di E. Schuré, *Le drame musical* (il volume fu recensito da d'A): «Ainsi cloîtrée, la poésie du moyen âge ressemble à cette *Melanconia* d'Albert Dürer, sombre vierge, entourée de tous les instruments de la science qui songe tristement, les pieds sur un cercueil» (120-121). ←

221 La simbologia dell'incisione düreriana è capillarmente indagata nel saggio citato della Ritter Santini. Il «levriere fedele», il cane accovacciato ai piedi della Malinconia, «animale di Mercurio ora al servizio di Saturno», era considerato ai tempi di Dürer, secondo quanto informa la studiosa, «creatura triste, il "cacciatore di pensieri", di maggiori doti che altri animali, anch'esso soggetto agli attacchi della follia»: emblema dunque, per Stelio e Foscarina, della «coscienza della fine di un amore e di una separazione definitiva». Importante la particolare posizione del cane: «È un levriere fedele ma dorme come un serpente, un cane che nelle diverse interpretazioni iconografiche di Dürer è stato riconosciuto come il simbolo di una divinità legata al regno sotterraneo, minerale, allegoria immagine dell'*acedia* in cui si identifica la malinconia dell'artista, di colui che agisce […] sotto l'impulso dell'immaginazione e non della "ratio" o della "mens"». Circa gli oscuri ed enigmatici dettagli che compaiono nell'incisione, su cui d'A. si sofferma puntualmente, occorre fare riferimento alle teorie cabalistiche e alchemiche sottoposte qui a profonde trasformazioni: il «grande Angelo terrestre dalle ali d'aquila» è «allegorica figura femminile» nella interpretazione tradizionale, maschile invece per d'A., sulla scorta forse di Antonello da Messina, e la sua inattività (le ali piegate sul dorso) è reinterpretata in direzione superomistica come «tensione e veglia»; gli oggetti paiono non riferirsi più, come in Dürer, a significati esoterici, ma la loro funzione è di «dimostrare solo l'inimitabile grandezza dell'Angelo rappresentato, prova della sua volontà creatrice che li ha saputi usare come strumenti per realizzare nuove opere» (cfr. il testo: «Egli aveva tagliato la pietra per le torri […] aveva imposto al Tempo il congegno che lo misura»: novello Leonardo, «egli fissava la Vita con i suoi occhi forti ove splendeva l'anima libera»); il *crogiolo* d'alchimista, che ripropone la metafora del fuoco dominante nel romanzo, è il luogo della trasformazione e della conservazione della materia, che ne esce «sublimata»: proprio misurandosi sull'invenzione iconografica del Dürer,

il d'A. si serve infatti del crogiolo «per evocare visivamente l'ultima delle similitudini che pure aveva dominato segretamente tutta l'opera, quella del fuoco alchemico capace di operare la trasmutazione della materia prima-morta in *opus* sublime, "il fuoco che brucia per far nascere parole e immagini". Lo rappresenta ruggente come può essere quello dell'ambizione letteraria secondato dal vento della fama. Il piccolo crogiolo, diventa emblema necessario a capire le ermetiche parole dell'angelo dalle ali d'aquila» (cfr. qui la nota successiva). L'intera descrizione acquista così un significato emblematico. ←

222 Le risposte dell'Angelo traducono «i simboli e le fasi del misterioso processo alchemico che il romanzo segretamente vuol ripetere», dalla nera malinconia, alla morte, al disfacimento: si tratta, sempre nell'interpretazione della Ritter Santini, di cifre di un linguaggio che traspone «alcune parti delle sentenze contenute nelle tavole di Ermete Trismegisto (Mercurio e Tazio), tramandate dall'Asclepio latino e applicate alle credenze occulte dell'alchimia» (p. 276; in nota l'autrice ricorda che uno dei trattati cui d'A. attinge per queste citazioni è *Il Pimandro di Mercurio Trismegisto*, tradotto da Tommaso Benci e citato dal Passerini alla voce «ermetico»). Le espressioni citate rispondono al principio della *res bina*, fondamentale per ogni congiunzione alchemica, e alle operazioni di trasmutazione che le si collegano. In particolare l'accenno agli «odori della putredine […]» indicherebbe «lo stato di melanosi, il primo grado della trasformazione: la malinconia da superare per arrivare al regime di Giove [abbandonando quello di Saturno], quella della creatività». E. Bodrero, sulla «Critica», VIII, 1910, p. 24, segnalava tuttavia come fonte diretta l'Eraclito dei *Frammenti*; in particolare l'88: «Ed è sempre lo stesso che vive in noi: ciò che è vivo e ciò che è morto, ciò che veglia e ciò che dorme, e ciò che è giovane e ciò che è vecchio. Quando si muta, questo è quello, e di nuovo, quello, quando si muta, è questo»; il 49: «Nelle correnti medesime noi entriamo e non entriamo; siamo e non siamo»; il 60: «La via all'insù e all'ingiù è una e la stessa»; il 90: «A vicenda, ha luogo lo scambio di tutto nei confronti del fuoco, e dei fuoco nei confronti di tutto, come dell'oro nei confronti delle merci e delle merci nei confronti dell'oro». I frammenti sono riportati da Praz-Gerra, che fanno riferimento all'edizione *Die Fragmente der Vorsokratiker*, a cura del Diels, Berlin, Weidmann, 1951 [6]. ←

223 È già presente la suggestione dello Swinburne (*The Death of Richard Wagner*, vv. 5 e 7, in *A Century of Roundels:* «The soul […] Now silent, leaves the Whole world less in worth […]», che qui citiamo nella traduzione francese già ricordata: «Lamentation de la Terre, comme alors que les taciturnes heures descendent / Large-ailées […]»). ←

224 La citazione da Swinburne, qui ripresa, segue con buone probabilità la traduzione dell'ode in francese (*La mort de Richard Wagner*, in RW, II, 8 aprile 1886, traduzione di T. Dorian, p. 68): «L'âme, où les chants de Mort ou de Naissance, / De Ténèbres ou del Clartés universelles avaient l'accoutumance de résonner et s'emmêler, / Silencieuse à cette heure, laisse le monde entier diminué de valeur»). Tutto l'episodio segue del resto il testo swinburniano; lo riportiamo nella traduzione

citata: «L'alto silenzio era degno di Colui che aveva trasformato in infinito canto per la religione degli uomini le forze dell'Universo», p. 860 («Les Forces jaillissantes, d'où comme les coursiers qui s'élancent, / Bondissent les puissances du sol, du feu et des airs, […] Prirent voix, transformés en chant […]»); («Le charme du magicien de l'harmonie évoqua un Esprit, comme une Clarté anonyme […]»); «Gli occhi potevano sostenerlo; ma i cuori, con una meraviglia e con uno spavento che li faceva religiosi, credettero di ricevere la rivelazione di un segreto divino», p. 859 («L'oeil ne pouvait l'endurer, mais l'oreille et le coeur, avec une extase de délices ténébreuses / Avec une terreur et un émerveillement dont les racines étaient la joie et la force de la pensée mise en liberté, / Percevait le surgissement d'un arrêt divin»). ←

[225] Cfr. G. Norlenghi, op. cit., p. 218: «Il venerdì 16, alle due pomeridiane, viene trasportata alla stazione la salma in una barca speciale». ←

[226] Cfr. T XXXI, 1899 (Venezia: la stanza Wagner), p. 351: «Su le candelabre degli stipiti – *Domus pacis*». ←

[227] Cfr. Norlenghi, op. cit., pp. 137-218: «[…] Una cassa di cristallo era venuta da Vienna, in questa venne messo il cadavere di Wagner che si doveva trasportare a Bayreuth»; «La cassa esterna, un lavoro finissimo, era in metallo […]». ←

[228] Cfr. Norlenghi, op. cit., p. 218: «Venne deposta in un carro addobbato all'interno in nero ed argento. Poi vennero deposte sul feretro, magnifiche corone mortuarie […]». ←

[229] Il romanzo si chiude su tonalità eroiche e trionfali, che l'accenno ai legionari di Garibaldi colora di enfasi patriottica. Il senso dell'operazione non sfugge al *Doctor Mysticus*, l'Angelo Conti che recensisce il *Fuoco* su «L'Illustrazione italiana» dell'11 marzo 1900: «Già un nuovo ritmo appare nei periodi di quest'ultimo capitolo ispirato dalla morte di un eroe. Non è musica simile a quella che accompagna lo svolgersi dei periodi nella *Gloria*, e conduce alla catastrofe tragica. Questa è musica di vittoria, è il linguaggio umano a cui quell'infinito sorriso di beatitudine, come nella *Deposizione* di Giovanni Bellini a Brera, sembra dare una vita nuova. Riudremo quel ritmo nella seconda parte della trilogia, accompagnato dal fremito dei lauri del Gianicolo, che già in questa prima parte mettono "i nuovi germogli nella luce di Roma"». ←

CRONOLOGIA

a cura di Annamaria Andreoli

1863-1873

Gabriele d'Annunzio nasce a Pescara venerdì 12 marzo 1863 da Francesco Paolo (il cui vero cognome, Rapagnetta, viene sostituito da quello dello zio adottivo, Antonio d'Annunzio) e da Luisa de Benedictis, discendente da un'agiata famiglia di Ortona. Gabriele è il terzogenito di cinque fratelli: Anna (1859), Elvira (1861), Ernestina (1865) e Antonio (1867). Il padre, esperto enologo, amministra le proprietà e sarà anche sindaco di Pescara.

Frutto di fantasia sono le notizie che d'Annunzio invia al traduttore francese Hérelle in data 14 novembre 1892: sarebbe nato a bordo del brigantino *Irene*, nelle acque dell'Adriatico, anche se poi la «passione profonda» per il mare, eletto subito a «patria», accompagnerà costantemente il suo percorso umano e artistico.

L'infanzia di Gabriele trascorre tra Pescara e la Villa del Fuoco, podere avito alla periferia della città, di cui si ricorderà il narratore dell'*Innocente* e del *Trionfo della Morte*. Primi precettori sono le sorelle Ermenegilda e Adele Del Gado, menzionate nella novella *La contessa d'Amalfi* (pubblicata sul «Fanfulla della Domenica» nel luglio 1885 e inserita nelle *Novelle della Pescara*) e nel *Libro delle vergini* (stampato nel 1884: alle sorelle si ispirano i personaggi di Camilla e Giuliana della novella *Le vergini*, divenute poi, nelle *Novelle della Pescara*, Orsola e Camilla de *La vergine Orsola*). Gabriele prosegue gli studi col maestro Eliseo Morico e con Giovanni Sisti, che lo segue sino agli esami di ammissione al Reale Collegio Cicognini di Prato.

1874-1878

All'inizio dell'anno scolastico 1874-75 viene iscritto alla prima classe ginnasiale del collegio pratese. Studente brillante e indisciplinato, il giovane Gabriele condivide con alcuni compagni un'intensa infatuazione per Napoleone (descritta nelle pagine delle *Faville*, come tutti i ricordi autobiografici della vita di collegiale, nelle sezioni intitolate *Il secondo amante di Lucrezia Buti* e *Il compagno dagli occhi senza cigli*). Legge i classici, comprese le edizioni non purgate, specie quelle

dei testi «oraziani e nasoniani», e annota su numerosi quaderni elenchi di nomi (sotto la suggestione di un articolo di De Amicis sulla *Lettura del vocabolario*) e citazioni da Leopardi, Guerrazzi, Cicerone, Lambruschini, Augusto Conti, Seneca, Plauto, Orazio, Giordani, d'Azeglio, Balbo, Gioberti, Manzoni, Tommaseo. Comincia intanto a coltivare il culto di sé («più uomo di tutti i suoi compagni» lo descrive uno degli insegnanti «e dedito tutto a farsi un grande nome»). Rivelatrice in proposito una lettera al padre del 25 aprile 1878: «Vedi, padre mio, questa è l'unica vera dolcezza, l'unico vero conforto che io m'abbia dalle mie fatiche […] mi piace la lode, perché so che voi gioirete delle lodi a me date; mi piace la gloria, perché so che voi esulterete a sentire il mio nome glorioso: mi piace la vita, perché so ch'essa deve essere di sostegno e di consolazione alla vostra».

Trascorre le estati del 1875, '76 e '77 in collegio, nella villa della Sacca, a pochi chilometri da Prato, o a Firenze, ospite della famiglia Coccolini (la figlia del colonnello, Clemenza, è ricordata nelle *Faville* come Clematide e Malinconia). Ritornato a Pescara nell'estate del '78 e conseguita la licenza ginnasiale a Chieti, nel novembre, durante il viaggio di ritorno al Cicognini per gli studi liceali fa una breve sosta col padre a Bologna, dove acquista, con altri volumi, le *Odi Barbare* del Carducci con prefazione del Chiarini, che producono su di lui profonda impressione (lo testimoniano la lettera al Carducci del 6 marzo 1879 e soprattutto quella al Chiarini del febbraio 1880, in cui si legge: «Il Carducci lo conoscevo poco […]. In quei giorni divorai ogni cosa con una eccitazione strana e febbrile, e mi sentii un altro. L'odio pe' versi scomparve come per incanto, e vi subentrò la smania della poesia»).

1879-1880

L'esordio poetico, dopo le prime esercitazioni scolastiche, è sollecitato proprio dalle *barbare* carducciane. Nel 1879 pubblica, a spese del padre, i primi versi: l'ode *All'Augusto Sovrano d'Italia Umberto I di Savoia,* in occasione del genetliaco del re, non inserita nell'*Opera Omnia*, e il volume *Primo vere*, stampato dalla tipografia Ricci di Chieti e favorevolmente recensito dal Chiarini sul «Fanfulla della Domenica» del 2 maggio 1880, in un articolo intitolato *A proposito di un nuovo poeta* («Il mio nuovo poeta è un giovinetto di sedici anni […] egli deve aver sentito dentro di sé quel desiderio ardentissimo, quella smania violenta, che sono prova quasi certa d'esser chiamato alla poesia […]. Spesso e volentieri egli prende l'intonazione dal Carducci, va per un poco sulle sue orme, poi piglia l'andare da sé, e trova delle immagini felici, degli accenti veri, delle espressioni giuste, de' suoni armoniosi»). Sull'onda di questo primo successo, Floro Bruzio (Floro era già pseudonimo dell'autore di *Primo vere*) pubblica le ventuno liriche di *In memoriam*, stampate nel maggio 1880 dal tipografo Niccolai di Pistoia, sempre a spese del padre. Il volumetto, ispirato dalla nonna Rita Lolli, morta da poco, non ha buona accoglienza, neppure da parte del Chiarini, che lo recensisce il 24 ottobre sul «Fanfulla» stroncandolo (il libro non sarà inserito nell'*Opera Omnia*). La seconda edizione di *Primo vere*, «corretta a penna e fuoco» e stampata il 14 novembre dall'editore

Carabba di Lanciano, finanziatore ancora una volta Francesco Paolo, è preceduta da una sconcertante trovata pubblicitaria, quanto mai rivelatrice dell'ansia di notorietà del giovane poeta: egli divulga la notizia della propria morte, causata da una ferale caduta da cavallo. Dopo le commosse necrologie (famosa quella di Ugo Fleres – *Uriel* – sul «Capitan Fracassa» del 22 novembre) giungerà la smentita che però nulla toglie alla glorificazione funebre. Durante le vacanze estive, trascorse in Abruzzo, conosce il pittore Francesco Paolo Michetti. Già celebre, lo introduce nel cenacolo di artisti che si riuniscono nella sua casa di Francavilla. Rientrato in collegio, il 12 dicembre inizia la collaborazione al «Fanfulla della Domenica» (sollecitata, presso il direttore Ferdinando Martini, dall'amico Guido Biagi) con la pubblicazione del racconto *Cincinnato*, «figurina abruzzese» in prosa; al periodico il giovane collegiale continua a collaborare negli ultimi mesi di permanenza al Cicognini.

1881

Durante il terzo anno di liceo nasce il primo vero amore di d'Annunzio (dopo le varie esperienze adolescenziali con Teodolinda Pomàrici, Clemenza Coccolini, Emilia Corsani – la Gorella Gheri delle *Faville* –, Sblendore, la Ciccarina – ricordata nelle *Novelle della Pescara*, *La guerra del Ponte* e *La contessa d'Amalfi*): quello per la fiorentina Giselda Zucconi, figlia di Tito, professore di lingue straniere al Cicognini. La incontra a Firenze il 15 aprile 1881 e inizia con lei una fitta corrispondenza epistolare. Ne fa l'ispiratrice (*Lalla*) del futuro *Canto novo*, che si apre, nell'edizione 1882, con un sonetto di dedica «Ad E. Z.» (Elda, per Giselda) datato «15 aprile '82», anniversario, appunto, del primo incontro.

Conseguita la licenza liceale il 30 giugno, il giorno seguente lascia il collegio e torna a Pescara, dopo un breve soggiorno a Firenze con Elda e una sosta a Bologna dove tenta contatti editoriali, falliti, con Zanichelli per la pubblicazione di *Terra vergine* e *Canto novo*. Trascorre l'estate a Francavilla, ospite del suo nuovo «amoroso amico», Michetti, con il musicista Francesco Paolo Tosti, lo scultore Costantino Barbella e il poeta Paolo De Cecco. Continua intanto a collaborare a vari periodici (fra i quali «Preludio», «Cultura letteraria», «Fanfulla della Domenica», «Arte», «Farfalla») con prose poi riprodotte in *Terra vergine* e liriche accolte solo parzialmente in *Canto novo*.

In novembre si trasferisce a Roma, in una modesta abitazione all'ultimo piano di via Borgogna 12, e si iscrive alla Facoltà di Lettere col progetto, mai realizzato, di laurearsi col romanista Ernesto Monaci. Alle aule universitarie preferisce le redazioni dei giornali: grazie all'amico abruzzese Edoardo Scarfoglio, di stanza, come lui, nella capitale, comincia a collaborare con il «Capitan Fracassa» e la «Cronaca Bizantina», fondata da Angelo Sommaruga il 15 giugno 1881, insieme a firme prestigiose: la Serao, Carducci, Martini, Pascarella, Giacosa, Fleres (d'Annunzio vi compare la prima volta il 30 novembre, con un'*Elegia* compresa poi in *Canto novo*). Tra i primi amici annovera, oltre a Scarfoglio, Enrico Nencioni, Cesare Pascarella, Ugo Fleres, Albino Zenatti, Salomone Morpurgo.

1882

Il 16 gennaio inizia l'attività di giornalista con un articolo, *Fiera a Santa Susanna* (recensione a una mostra di bozzetti per le statue dell'Altare della Patria), pubblicato sul «Fanfulla». Mentre insieme con Scarfoglio e Pascarella è in Sardegna (le cronache del viaggio si leggeranno nel «Capitan Fracassa»), il 5 maggio esce da Sommaruga *Canto novo*, in metri barbari, che già Carducci aveva apprezzato quando il volume era ancora in bozze di stampa. A breve distanza, sempre Sommaruga pubblica *Terra vergine*, il primo libro di prose, contenente nove bozzetti di ambiente abruzzese che parvero quasi una diretta emanazione della *Vita dei campi* di Verga. Ma l'Abruzzo di d'Annunzio indulge a una ferinità estetizzante ed è, a un tempo, più selvaggio e sanguigno, nell'eccesso di cromatismo, della Sicilia del Verga. Iniziano intanto le frequentazioni mondane, di cui si rinviene l'eco nelle lettere al padre (11 aprile: «Ho passato questi giorni in un'agitazione continua, in mille inquietudini, in mille irrequietezze, senza trovare un atomo di volontà, senza sapere quel che avessi. Sono malato di spirito, sono malato di anima») e ad alcuni amici (Paolo de Cecco, tra gli altri, a cui confessa, il 30 aprile, di non riuscire a liberarsi «dalle febbri torpide della sensualità»).

Si allenta così l'interesse per Elda, con cui mantiene ancora, tuttavia, un appassionato scambio di lettere. Sulla «Cronaca Bizantina» (1° luglio) e sul «Fanfulla della Domenica» (6 agosto) pubblica liriche erotiche ed estetizzanti che verranno poi accolte nell'*Intermezzo di rime*. Al ritorno dalle vacanze estive in Abruzzo, il giovane d'Annunzio è ormai pronto a riscuotere, nella capitale, affermazioni mondane e letterarie.

1883-1884

Il 23 gennaio 1883 tronca la corrispondenza con Elda inviandole l'ultima lettera: «Addio, mia buona, mia santa, mia bella bambina pallida e sofferente. Addio, addio, addio. Sono stanco e convulso». Quando è fresco di stampa l'*Intermezzo di rime*, edito da Sommaruga (il libro vede l'abbandono delle «barbariche strofe» e dà luogo a un'accesa polemica sull'*inverecondia* del contenuto, alla quale prendono parte Chiarini, Nencioni, Panzacchi e Lodi), sposa, il 28 luglio, la duchessina Maria Hardouin di Gallese, incinta. Dopo innumerevoli peripezie, compresa una fuga notturna, per l'opposizione del duca padre proprietario di palazzo Altemps, i cui salotti gli erano stati aperti nella primavera del 1883, il viaggio di nozze ha quale meta Porto San Giorgio e in Abruzzo, nella Villa del Fuoco, la coppia si stabilisce in attesa della nascita del figlio: Mario vede infatti la luce il 14 gennaio 1884.

Nel giugno esce da Sommaruga *Il libro delle vergini*, con una copertina raffigurante tre nudi di donna che suscita le proteste dell'autore e lo induce a rompere definitivamente i rapporti con l'editore. (Il volume non è compreso nell'Edizione Nazionale; di esso solo la novella *Le vergini* viene accolta nelle *Novelle della Pescara* mentre *Nell'assenza di Lanciotto* è ristampata nel '92 presso il Bideri di Napoli in edizione economica.) Intensifica l'attività giornalistica sul «Fanfulla della

Domenica» e sul «Capitan Fracassa» con cronache mondane, commenti a fatti di costume, resoconti di esposizioni d'arte che preludono all'intensa attività di articolista de «La Tribuna», iniziata, dopo il rientro a Roma della giovane coppia, il 1° dicembre 1884 con una pagina dal titolo *Toung-Hoa-Lou. Ossia Cronica del Fiore dell'Oriente*, firmata Shiun-Sui-Katsu-Kava, per la rubrica *Giornate romane*. Sino all'agosto 1888, cronista stipendiato presso il giornale romano, d'Annunzio redigerà con diversi pseudonimi – Il Duca Minimo, Lila Biscuit, Vere de Vere, Happemousche, Bull-Calf, Filippo La Selvi, Puck, Michings Mallecho e altri – varie rubriche: *La vita a Roma*, *La vita ovunque*, *Favole mondane*, *Cronaca bizantina*, *Cronaca mondana*, *Grotteschi e rabeschi*. Alle notizie sulla moda e sugli avvenimenti mondani si alternano acute informazioni sulle novità musicali, artistiche, letterarie. Parla, tra gli altri, e con competenza, di Baudelaire e Mallarmé, diffondendosi sulla lirica inglese da Keats a Swinburne, sui preraffaelliti e i parnassiani, su Zola e Maupassant, o Flaubert, cui già il corrispondente di Elda aveva dedicato, il 23 aprile 1882, apprezzamenti entusiastici: «un libro magico d'arte e di stile, *Madame Bovary*». Sullo scorcio del 1884 il poeta ha una breve ma intensa relazione con la giornalista Olga Ossani (la *Febea* del «Capitan Fracassa») che concorrerà a fornire il modello per il personaggio di Elena Muti nel *Piacere*.

1885-1886

La moglie è in attesa del secondogenito (Gabriellino nascerà il 10 maggio 1886) e d'Annunzio medita, dopo la vacanza estiva trascorsa in Abruzzo (ha sfidato in duello, il 30 settembre, presso la stazione di Chieti, un certo Carlo Magnico, da cui si ritiene diffamato), di allontanarsi dalla città per stabilirsi nei luoghi natali. Ma in autunno gli viene offerta l'opportunità di dirigere la prestigiosa «Cronaca Bizantina», impresa che tuttavia lo distoglie dal lavoro creativo. Scontento dell'attività giornalistica, che definisce «miserabile fatica quotidiana», sempre più «bisognoso del superfluo» e quindi oltremodo indebitato, si sente ormai «vinto» dalla capitale. «Ho molte cose a cui attendere» scrive il 6 aprile 1886 al principe Maffeo Sciarra, proprietario de «La Tribuna», «ho molte opere da condurre a termine, ho una gran voglia di mettermi a lavorare sul serio intorno a un lavoro lungo e d'importanza per me capitale. […] Roma mi ha vinto.» I lettori scarseggiano e la «Cronaca Bizantina» chiude i battenti. Otterrà aiuti finanziari, ma permane l'inquietudine letteraria, iniziata già all'indomani di *Canto novo* e protrattasi in questi anni tra incessanti prove sperimentali, sia in versi che in prosa, compiute su sollecitazione dei più importanti testi del decadentismo europeo subito letti e assimilati. Oltre agli articoli, che compone quotidianamente, scrive liriche (molte di quelle apparse, a partire dal 1883, in rivista confluiranno nell'*Isaotta Guttadàuro* del 1886 e poi nell'*Isottèo-La Chimera* del '90), tenta la via del romanzo (il 6 settembre 1884 aveva scritto al Nencioni: «incomincerò subito un romanzo di cui ho già tutto l'organismo vivente nel cervello. Voglio fare un romanzo, dirò così, *omerico epico*»; e ancora il 17 maggio 1886 ribadisce, allo stesso destinatario: «E intanto lavoro al romanzo») e ripiega sulle novelle, che raccoglie nel volume *San Pantaleone*

pubblicato nell'autunno 1886 dall'editore Barbera di Firenze. L'accoglienza è fredda, causa, forse, l'eccessiva e compiaciuta cura formale che distanzia le narrazioni dal registro verista allora imperante. Per il Natale 1886, esce, editrice «La Tribuna», l'*Isaotta Guttadàuro ed altre poesie* in raffinata veste editoriale con illustrazioni di Cabianca, Sartorio, Carlandi, Cellini, Coleman, De Maria, Formilli, Morani, Ricci (artisti conosciuti e frequentati dal poeta tra l'estate e l'autunno presso il Caffè Greco, dove conveniva anche l'amico Angelo Conti), e con dedica «A donna Maria di Gallese». Poco tempo prima d'Annunzio, offeso dalla parodia attribuita allo Scarfoglio, apparsa sul «Corriere di Roma» (16 ottobre, *Risaotta al pomodauro*, a firma Raphaele Panunzio, e poi 20, 22, 25, 26 dello stesso mese), lo sfida a duello (20 novembre) ed è ferito a un braccio.

1887-1888

Il 2 aprile, a un concerto presso il Circolo Artistico di via Margutta, d'Annunzio conosce Barbara Leoni (in realtà Elvira Natalia Fraternali, sposata al conte Ercole Leoni). Nasce subito un grande amore che si protrarrà, intensissimo, per cinque anni, come testimonia il carteggio appassionato fra i due amanti. È Barbara l'ispiratrice di versi e prose in questo fertile lustro, tanto più significativo perché segue a un silenzio e a una lunga crisi, interrotti solo da qualche articolo mondano o da qualche cronaca d'arte, oltre che dalla composizione di alcune liriche, confluite in parte nell'*Isottèo-La Chimera*, e dall'infelice ode PER GLI ITALIANI MORTI IN AFRICA, pubblicata sul «Capitan Fracassa» il 19 febbraio e subito accusata di plagio (in particolare del Tommaseo di *Gli italiani morti in Spagna*).

Il ritorno alla poesia è segnato, oltre che dall'opuscolo *Per le nozze d'Elvira, sorella molto diletta* (9 aprile), dall'elegia VILLA MEDICI, composta tra l'aprile e il giugno e apparsa il 24 luglio sul «Fanfulla della Domenica» (cui seguono il 21 agosto ELEVAZIONE e il 13 novembre SOGNO D'UN MATTINO DI PRIMAVERA); quello alla narrativa dall'annuncio, apparso sul «Fanfulla della Domenica» il 7 agosto, di un romanzo, *Barbara Doni*, mai pubblicato. A Barbara faranno comunque capo non solo numerose pagine del *Piacere*, ma la protagonista del *Trionfo della Morte*, Ippolita Sanzio, come riconoscerà esplicitamente d'Annunzio nel *Libro segreto*.

Durante l'estate il poeta effettua una breve crociera da Pescara a Venezia sul battello *Lady Clara* dell'amico Adolfo de Bosis. La crociera, in verità, prevedeva un diverso itinerario, sino a Trieste e alle coste dalmate, ma resta interrotta per un incidente di navigazione: l'equipaggio è tratto in salvo dalla corazzata *Agostino Barbarigo* e l'episodio fornisce lo stimolo per gli articoli sulle condizioni della Marina Militare italiana, apparsi nel 1888 su «La Tribuna» e poi raccolti nell'*Armata d'Italia*. A Venezia, in settembre, incontra Barbara, apprende la notizia della nascita del terzo figlio (il 22; in omaggio alla città lo chiama Veniero) e compone i versi dell'*Allegoria dell'Autunno*, poema che rimarrà incompiuto e inedito sino al '95 (ma nel «Fanfulla della Domenica» del 16 ottobre escono i

sonetti *Prologo d'una allegoria dell'autunno*, evocanti il nome di Ippolita, sostituito da Isotta nell'*Isottèo*).

La relazione con Barbara comincia a creare numerose difficoltà familiari e fra i due diventa necessaria una momentanea separazione. Nel luglio 1888 d'Annunzio lascia Roma, la famiglia e l'amante, per stabilirsi a Francavilla, nel Convento di Michetti, dove compone in sei mesi (la prima cartella è stesa il 26 luglio) il suo primo romanzo, *Il piacere*. Durante il soggiorno a Francavilla cessa la collaborazione a «La Tribuna»: l'ultima cronaca mondana è datata 30 agosto, e bisognerà attendere cinque anni per incontrare di nuovo la sua firma sul giornale romano.

1889

Dedica all'amico Michetti un importante articolo sul «Corriere di Napoli», in due puntate, *La grande arte* (16-17 e 20-21 aprile), in cui mostra approfondite letture: Taine, Amiel, Fromentin, Joubert. Il primo dei *Romanzi della Rosa* (ma la definizione della trilogia è più tarda) è pubblicato da Treves nel maggio 1889 e ottiene un sostanziale successo. La vicenda, un autobiografico profilo dei primi anni di vita romana, ritagliato sull'esempio di *À rebours* di Huysmans e del *Journal intime* di Amiel, fonda il tipo esemplare dell'intellettuale caro a certo clima di fine secolo, affascinato dall'edonismo sensuale e dalla raffinata ricerca della vita come arte. *Il piacere* suggella così l'esperienza dell'apprendistato giornalistico e sviluppa le sperimentazioni delle prose e dei versi sino a quel momento composti.

Continua intanto la relazione con Barbara: dell'aprile 1889, anniversario dell'incontro di due anni prima, è la «grande settimana d'amore» trascorsa ad Albano, narrata poi, insieme con il soggiorno estivo a San Vito Chietino, nelle pagine del *Trionfo della Morte*, romanzo già in via di concepimento con il titolo *L'invincibile* nel luglio di quell'anno («Ti racconterò la *natività* del mio romanzo avvenuta nel mio cervello ieri, sul promontorio dei Sogni. Sono ancora pieno di una certa ebrezza intellettuale», annuncia a Barbara il 9). Risalgono all'estate anche alcune liriche poi comprese nella *Chimera* e nelle *Elegie romane* o mai raccolte in volume (come il *Trittico delle Sibille*, composto il 20 settembre per le nozze di Carmelo Errico): «Tra la prosa» scrive il 16 agosto a Vincenzo Morello «ho avuto in questi giorni un improvviso ritorno di poesia. […] Questa mia nuova poesia è migliore della vecchia».

Ritornato a Roma alla fine di settembre è chiamato (dal 1° novembre) a prestare il servizio militare, che adempie per un anno con fatica e riluttanza presso i Cavalleggeri d'Alessandria nella caserma romana del Macao.

1890

A partire dal 6 gennaio e fino al 16 marzo escono su «La Tribuna Illustrata» sedici puntate dell'*Invincibile*. Interrotto per mancanza di ispirazione e di materiale, sarà portato a termine solo nel

’94 con il nuovo titolo di *Trionfo della Morte*.

Subito dopo il congedo dal servizio militare, pone fine alla convivenza con la moglie (Maria ha tentato il suicidio) che continuerà però a rivedere, di tanto in tanto, per tutta la vita, e si stabilisce in via Gregoriana, vicino a Piazza di Spagna, dove inizia la stesura del breve romanzo *Giovanni Episcopo*, con molto disagio, anche perché affetto da febbri malariche. Privo di introiti che non derivino dalle proprie opere, cade nella rete degli usurai e i begli arredi della sua ultima dimora vengono posti sotto sequestro.

1891

Trascorre buona parte del 1891 nel Convento di Michetti a Francavilla, rifugio ideale contro i creditori romani e luogo privilegiato per attendere al lavoro letterario. Pubblica infatti *Giovanni Episcopo* nella «Nuova Antologia» in tre puntate (1° e 16 febbraio, 1° marzo; in volume uscirà poi a Napoli presso l’editore Pierro nel gennaio ’92). Si tratta della tragica confessione di un delitto sulle orme di Dostoevskij, proposto in francese a partire dal 1886 da Melchior de Vogüé e tradotto allora in italiano da Federico Verdinois. L’influenza della narrativa russa è la componente di un rinnovamento («Penso che troverete qui» si legge nella lettera dedicatoria alla Serao «i primi elementi di una rinnovazione proseguita poi nell’*Innocente* con più rigore di metodo, esattezza di analisi, semplicità di stile […] *Bisogna studiare gli uomini e le cose* DIRETTAMENTE *senza transposizione alcuna*») protratto, su altro versante, con l’acquisizione delle teorie simbolistiche di derivazione francese (Verlaine, innanzitutto, ma poi, da Anatole France allo Schuré, da Mallarmé a Gide, le voci presenti nell’*Enquête sur l’évolution littéraire* condotta nel ’91 da Jules Huret) che modificano le tonalità parnassiane e preraffaellite sin dalle prime poesie poi raccolte nel *Poema paradisiaco* (nel gennaio 1891 compaiono sulla «Vita Nuova» e sulla «Nuova Antologia» alcune liriche *paradisiache*).

Tra marzo e luglio compone *L’innocente*, che uscirà a puntate sul «Corriere di Napoli», diretto da Scarfoglio e dalla Serao, dal 10 dicembre ’91 al 9 febbraio ’92 (Treves, a cui il 5 agosto viene inviato il manoscritto, si rifiuta di pubblicare il romanzo ritenendolo immorale). Durante l’estate, d’Annunzio incontra a Pescara Maria Gravina Cruyllas di Ramacca, principessa di origine siciliana, che vive a Napoli. Trentenne, sposata con il conte Anguissola, fra breve sostituirà Barbara, visto che nell’agosto d’Annunzio si trasferisce nella città partenopea.

Il 25 dicembre un italianista francese, Georges Hérelle, gli propone di tradurre *L’innocente*, che infatti, con il titolo di *L’intrus*, uscirà a puntate sul «Temps» di Parigi a partire dal settembre 1892 (poi subito in volume presso Calmann-Lévy).

1892

A Napoli comincia per d’Annunzio un periodo di «splendida miseria» (così verrà ricordato nella *Contemplazione della Morte*). Miseria per le ristrettezze economiche che la collaborazione a «Il

Mattino», il nuovo giornale di Scarfoglio (ma anche alla «Domenica del Don Marzio» o alla «Tavola Rotonda»), non riesce a risolvere. Splendida, oltre che per il nascente amore con Maria Gravina, che chiama Mricicca (Barbara, dopo alcuni infelici soggiorni napoletani, si prepara malinconicamente all'abbandono), anche per il notevole numero di opere condotte a termine. Escono infatti *Giovanni Episcopo* presso Pierro (gennaio), *L'innocente* presso Bideri (aprile), con dedica alla contessa Maria Gravina Cruyllas di Ramacca, le *Elegie romane* presso Zanichelli di Bologna (maggio), con dedica al Nencioni. Lavora intanto al rifacimento dell'*Intermezzo*, alla preparazione del *Poema paradisiaco*, di cui pubblica su «Il Mattino» numerose liriche, alle traduzioni francesi dell'*Innocente* e dell'*Episcopo* (le lettere a Hérelle testimoniano la cura e la meticolosità profuse), alla stesura delle *Odi navali* e della *Nemica*, la sua prima *pièce* teatrale, che rimane interrotta al primo atto.

La collaborazione a «Il Mattino», in particolare, rivela le nuove propensioni di d'Annunzio in fatto di arte figurativa (gli articoli del luglio su Filippo Palizzi, con importanti rilievi sul colore e sul rapporto disegno-pittura da accostare a quelli del Baudelaire delle *Curiosités esthétiques*), di musica (bolla Mascagni), di letteratura inglese (commemora Shelley e Tennyson) e di tecnica letteraria con interventi sul romanzo, genere letterario che realizza, a suo avviso, l'opera d'arte "totale". Anche gli interventi sulla versificazione segnalano il suo puntuale aggiornamento e discorrendo delle *Myricae* del Pascoli manifesta l'adesione alla corrente simbolista. Mentre affronta il problema della cultura di massa e diviene il paladino della difesa delle bellezze artistiche dell'Italia da poco unita, nella *Bestia elettiva* (25 settembre 1892) segnala ai lettori napoletani la filosofia di Nietzsche, destinata a improntare in modo decisivo la sua opera. Il legame con la Gravina, in attesa di un figlio, diviene nel frattempo gravoso, per l'ostilità dell'aristocrazia napoletana e le ristrettezze economiche in cui i due amanti, accusati d'adulterio, sono costretti a vivere, prima nel lugubre castello di Ottajano e poi, alla fine dell'anno, a Resina.

1893

Si consuma in questo anno lo scandalo per la nuova relazione amorosa: d'Annunzio subisce un processo e una condanna per adulterio (29 luglio) mentre la moglie reclama gli alimenti per i figli. Lavora intanto disperatamente per fronteggiare i debiti e la pesante situazione familiare (il 9 gennaio aveva visto la luce la figlia Renata, la "Sirenetta" del *Notturno*). Oltre a riproporre opere già pubblicate con titolo mutato (alcune novelle del *San Pantaleone* nei volumetti *I Violenti* e *Gli Idolatri* editi da Pierro, una novella del *Libro delle vergini*, *Nell'assenza di Lanciotto*, stampata da Bideri, la «Favola mondana» *La tiranna di Policoro* dal Trevisani di Milano), pubblica a puntate, su «Il Mattino», *Il trionfo della Morte* (dal 12-13 febbraio al 7 settembre, e poi, dopo lunga interruzione, dal 20 aprile al 6 giugno dell'anno successivo). L'uscita delle *Odi navali* all'inizio dell'anno presso Bideri, con data 1892 (ispirata alla morte dell'ammiraglio Saint-Bon, eroe di Lissa), e del *Poema paradisiaco-Odi navali* nella primavera, presso Treves, rappresenta la direzione parallela della

poetica dannunziana verso l'impegno patriottico-civile da un lato, e dall'altro verso l'estenuazione musicale malinconico-voluttuosa. Mentre la traduzione francese dell'*Innocente* dà il via alla fama europea, d'Annunzio si applica ad analisi di grande impegno, che dimostrano una raggiunta maturità culturale ed espressiva: tali gli articoli su Zola (3, 10, 15 luglio su «La Tribuna») e Wagner (23 luglio, 3 e 9 agosto). Intanto le difficoltà economiche, aggravatesi per i debiti lasciati dal padre (morto il 5 giugno), lo inducono, alla fine dell'anno, ad abbandonare Napoli. Sistemate provvisoriamente la Gravina e la figlia Renata a Roma, grazie all'aiuto dell'amico Pasquale Masciantonio, si trasferisce in dicembre in Abruzzo presso Michetti per ultimare la stesura del *Trionfo della Morte*.

1894

Isolato per mesi nel Convento di Francavilla, porta a termine il romanzo, storia di una catastrofe autodistruttiva «dedotta» dalla passione erotica (l'ultima cartella daterebbe, secondo la testimonianza dell'autore, 12 aprile: «Ieri verso il tramonto» si legge infatti in una lettera a Treves del 13 «scrissi l'ultima pagina del libro che mi ha tanto affaticato. Le campane del convento sonarono a festa per un'ora intera»). *Il trionfo* esce nello stesso mese, con una dedicatoria al Michetti e la data «Settembre 1889 – Marzo 1894», quasi contemporaneamente al rifacimento dell'*Intermezzo*, stampato da Bideri in edizione profondamente rinnovata (trentanove liriche aggiunte).

In settembre, a Venezia, dove si è recato per incontrare Hérelle, che sta traducendo il *Trionfo della Morte*, frequenta Angelo Conti, sovrintendente nella città lagunare, e conosce Eleonora Duse. Nell'autunno, ricongiuntosi con la Gravina e la figlia nel villino Mammarella a Francavilla, inizia la stesura delle *Vergini delle rocce*, romanzo di lunga incubazione, concepito a Napoli nel '93.

1895

L'anno è ricco di avvenimenti decisivi per l'evoluzione artistica e umana dello scrittore. Partecipa attivamente alla traduzione francese del *Piacere* (intitolato *L'enfant de volupté*, a puntate sulla «Revue de Paris» e in volume da Calmann-Lévy) e porta avanti la stesura del nuovo romanzo, che considera una tappa fondamentale della sua arte. Poema più che romanzo nel senso corrivo del termine, molte incertezze ne accompagnano la nascita, a partire dal titolo, più volte modificato – *Cor cordium*, *Le tre principesse*, *La trinità* – e dall'inserimento nella trilogia del *Giglio*, parallela a quella della *Rosa* da poco ultimata (*Il piacere*, *L'innocente*, *Trionfo della Morte*). La nuova trilogia, mai compiuta, dovrebbe comprendere anche *La Grazia* e *L'Annunciazione*. D'Annunzio ha precisato le proprie idee sul romanzo moderno, organico e sintetico, nell'intervista rilasciata a Ugo Ojetti e inserita poi nel volume *Alla scoperta dei letterati*. Inizia a collaborare alla redazione del «Convito», la rivista allora fondata da Adolfo de Bosis, pubblicando nel fascicolo inaugurale di gennaio il *Proemio*, manifesto dell'estetismo militante come le *Note su Giorgione e su la critica*, e la prima

puntata delle *Vergini*, che procedono sino al sesto fascicolo di giugno. Nei locali della rivista, la selleria di palazzo Borghese a Roma, incontra Pascoli, con il quale instaura rapporti amichevoli (gli aveva del resto scritto, dopo la pubblicazione del suo articolo su «Il Mattino», il 3 gennaio 1893: «Ho detto pubblicamente quel che penso da molto tempo. Noi non ci conosciamo di persona, ma siamo amici di lungi. Perciò io non ho esitato a rivolgerti il bel tu cordiale. Addio. Amami. Che la tua vena si conservi lucida e pura, per la gioia di pochi»). Tra giugno, luglio e agosto la «Revue des Deux Mondes» pubblica la traduzione del *Trionfo della Morte* mentre Treves pubblica *Le vergini delle rocce* con data 1896 (il romanzo vede nel «superuomo» nietzschiano la possibilità di riscatto dalla diffusa mediocrità).

Sul panfilo *Fantasia* di Scarfoglio, con Hérelle, Masciantonio e il pittore Guido Boggiani, salpa alla volta della Grecia: dalla crociera trarranno ispirazione *La città morta*, il primo dramma teatrale, *Laus Vitae* di *Maia*, il libro inaugurale delle *Laudi*, e il rifacimento grecizzante di *Canto novo*. A Venezia, dove si reca in settembre per preparare il discorso in chiusura della prima Esposizione Internazionale d'Arte (la *Glosa* dell'*Allegoria dell'Autunno*, pronunciato l'8 novembre nella sala del liceo musicale Benedetto Marcello, e stampato poi dall'editore Paggi di Firenze), incontra di nuovo la Duse con la quale allaccia una relazione sentimentale che condizionerà la sua produzione indirizzandola verso il teatro.

1896-1897

A Firenze s'inaugura il 2 febbraio 1896 la rivista «Il Marzocco», di cui d'Annunzio stende il *Prologo*, manifesto di interventismo culturale, non discosto dal *Proemio* del «Convito».

Ispirato dalla Duse termina, nel novembre, *La città morta*, dramma scritto su misura per l'attrice, ma che d'Annunzio preferisce far rappresentare, sia pure con ritardo, a Parigi da Sarah Bernhardt (per il debutto francese della *Ville morte*, tradotta da Hérelle, bisognerà infatti attendere il gennaio 1898). Nei primi mesi del '96, mentre infuria la polemica sui plagi fomentata principalmente dal Thovez e pubblicizzata dalla «Gazzetta Letteraria», è con la Duse a Firenze e a Pisa; poi, nel giugno, a Venezia, dove concepisce *Il fuoco* in forma, per ora, di lunga novella (ma già nel '94, in una lettera all'Hérelle, si rintracciano accenni a un romanzo «veneziano»). La prima cartella del *Fuoco*, primo romanzo della nuova trilogia del *Melagrano*, è datata 14 luglio 1896. Pubblica intanto, presso Treves, l'edizione definitiva di *Canto novo-Intermezzo*, in unico volume: se *L'intermezzo* riproduce l'edizione Bideri del '94, *Canto novo* risulta radicalmente trasformato rispetto alla Sommaruga del 1882, divenendo, ormai, anticipazione delle *Laudi* (il «Convito» aveva del resto pubblicato, in numero speciale del '96, *Alle montagne*, ode poi compresa in *Elettra*). Compone inoltre, sempre nel '96, i *Sonnets cisalpins*, che definisce, in una lettera all'Hérelle datata 24 dicembre, curiosità letteraria per i contenuti e lo stile, di «sapore latino». Prevale tuttavia, in questi anni, l'ispirazione teatrale, che procede di pari passo con la nuova ambizione politica. Nel giugno 1897 la Duse ha

rappresentato a Parigi il *Sogno d'un mattino di primavera*, composto in soli dieci giorni, e nell'agosto d'Annunzio viene eletto deputato nel collegio abruzzese di Ortona, sostenuto dalla destra, nonostante si proclami «al di là della *destra* e della *sinistra* come al di là del bene e del male». Di notevole interesse programmatico, il suo *Discorso agli elettori* viene diffuso da «La Tribuna» e diverrà celebre come *Discorso della siepe* poiché l'oratore inneggia alla piccola proprietà rurale.

Il legame con la Duse si fa più stretto, nonostante la nascita del secondo figlio della Gravina, Gabriele Dante (che d'Annunzio non riconosce): nel settembre è con l'attrice in Umbria – il soggiorno costituisce un importante momento di ispirazione per le *Laudi*; in ottobre-novembre a Venezia, dove viene annunciato alla stampa il progetto di edificazione di un grande teatro *en plein air* ad Albano, nei pressi di Roma, secondo la concezione bayreuthiana. Nell'inverno è a Roma.

1898

Si stabilisce quindi a Settignano, sui colli di Firenze, abitando la Capponcina, antica villa dei Capponi dove dirà di aver ritrovato «senza sforzo i costumi e i gusti di un signore del Rinascimento, fra cani cavalli e belli arredi». La Duse alloggia in una villetta attigua, la Porziuncola, come d'Annunzio la definisce con travestimento francescano (l'anno successivo sarà investito, ad Assisi, del Terzo Ordine), del quale si compiace ormai nel clima delle *Laudi* (secondo le testimonianze del Palmerio e della Serao risale appunto a quest'anno il progetto poetico delle *Laudi del cielo della terra del mare e degli eroi*), con saio e digiuni e stravaganze misticheggianti che attizzano la piccola cronaca. Scrive per il teatro *La Gioconda*, il *Sogno d'un tramonto d'autunno* e il *Sogno d'un meriggio d'estate* (quest'ultimo rimasto incompiuto) mentre progetta, ma senza porvi mano, *La tragedia della Folla*. Compare intanto ne «Il Marzocco» qualche brano del *Fuoco* che d'Annunzio va faticosamente portando avanti. Nella vicenda, la Duse è ritratta nel personaggio di Foscarina, un'attrice pateticamente in là con gli anni.

Alla fine di dicembre è in Egitto, dove accompagna la Duse in tournée: di quel soggiorno è ampia traccia nei *Taccuini*, in *Laus Vitae* (*Il Macedone*, *Tindaride* e *Il Deserto*), quindi nelle *Faville* e nel *Notturno*.

1899

Dall'Egitto si reca con la Duse in Grecia; rientrerà in Italia solo il 18 marzo. Ad Atene, il 9 febbraio, presso l'Associazione Letteraria Parnaso, pronuncia l'*Orazione agli Ateniesi*: col tono del mistide eleusino dichiara di dovere al sole dell'Ellade la maturità del proprio spirito e addita nella patria ideale il baluardo contro i barbari. Compone poi a Corfù, dedicandola ai cipressi dell'isola, la tragedia *La gloria*. Al ritorno infittisce i rapporti con Angelo Conti, col quale collabora alla stesura della *Beata riva*, trattato di estetica, nietzschiano e misticheggiante, che esce l'anno dopo con prefazione dannunziana: *Dell'arte, della critica e del fervore*. In esso è l'annuncio delle *Laudi*,

«nuova arte fatta in gloria della natura, che gli antichi avranno insegnato a ritrovare». Le prime stesure risalgono infatti all'estate, trascorsa a Bocca d'Arno insieme con la Duse, se già nell'agosto il poeta informa Giuseppe Treves di avere composto circa un migliaio di versi. E avverte: «Le *Laudi* si compongono di sette libri, i quali saranno pubblicati in tre volumi: I, tre libri; II, due libri; III, gli altri due» (7 agosto). Ne compare intanto un primo manipolo sulla «Nuova Antologia» del 16 novembre; L'ANNUNZIO, LA SERA FIESOLANA, BOCCA D'ARNO, *i silenzi* di FERRARA, PISA e RAVENNA e il CANTO AUGURALE PER LA NAZIONE ELETTA (l'8 ottobre era uscita ne «Il Marzocco» l'ode PER LA MORTE DI GIOVANNI SEGANTINI). Il 27 novembre comunica a Giuseppe Treves di avere già composto circa duemila versi. Ma pur essendosi riconsegnato così alla più autentica vocazione («mi abbandonai al fiume di poesia cui avevo resistito per tanto tempo»), è costretto a rimettersi alla «mola della prosa» per un'opera «che partorirà tante pene». Sempre alle prese con la «sciagurata avventura del *Fuoco*», preferirebbe rinunciare al libro, che ferisce la Duse, ma gli uscieri dell'editore (d'Annunzio si era indebitato ipotecando l'intero ciclo del *Melagrano*) lo persuadono alla conclusione, non senza scoramenti profondi: «Credo che, dopo aver compiuta questa fatica, abbandonerò la letteratura» (a G. Treves, 28 settembre 1899), alternati all'autoencomio: «credo il *Fuoco* superiore ad ogni altro mio libro» (a E. Treves, 25 gennaio 1900).

1900

Il 9 gennaio inaugura, con grande eco nella stampa, il ciclo delle *Lecturae Dantis*, a Firenze, in Orsanmichele: commenta l'VIII canto dell'*Inferno* e legge *La laude di Dante* (poi A DANTE in *Elettra*), pubblicata nella «Nuova Antologia» il 16 gennaio. Pascoli, studioso di Dante, che si vede scavalcato da d'Annunzio, attacca il concorrente su «Il Marzocco» e tra i due poeti è polemica aperta.

Il fuoco è edito nel marzo (ma due frammenti del romanzo, *Il mito del Melagrano* e *La lamentazione di Arianna*, erano nel frattempo usciti su «Il Marzocco» il 18 settembre e il 30 ottobre 1898). In calce al testo si legge: «Settignano di Desiderio: il XIII di febbraio MDCCCC». Il seguito della trilogia, *La Vittoria dell'Uomo* e il *Trionfo della vita*, non sarà mai composto. L'11 marzo compare su «Il Giorno» una sezione di *Laus Vitae*: *La notte d'estate*.

Il 24 marzo abbandona la maggioranza parlamentare e si unisce ai deputati dell'Estrema sinistra che attuano l'ostruzionismo contro i provvedimenti reazionari del governo Pelloux: «Come uomo d'intelletto» dichiara «vado verso la vita». Nell'aprile è in Svizzera, Austria e Germania al seguito della Duse. Nei *Taccuini* è ampia traccia della visita alle pinacoteche di Vienna, Basilea, Francoforte e Colonia, con note sulla pittura di Holbein e di Dürer. Conclusasi la XX legislatura (28 maggio) si ripresenta, a fianco dei socialisti, nel collegio di Firenze. Polemiche e risse (sfida e ferisce in duello Ettore Bernabei, direttore de «La Nazione») non gli valgono però il successo elettorale. Intensifica intanto l'amicizia con Luigi Lodi, direttore de «Il Giorno» al quale collabora ormai periodicamente:

vi pubblica infatti LA TENZONE (1° luglio, con il titolo *La Tregua*) e dall'agosto al settembre un cospicuo numero di odi raccolte poi in *Elettra* (AL RE GIOVINE, ALLA MEMORIA DI NARCISO E PILADE BRONZETTI, PER LA MORTE DI UN DISTRUTTORE, PER I MARINAI D'ITALIA MORTI IN CINA, A ROMA). È il frutto dell'estate trascorsa in Versilia. Dal Secco Motrone, nei pressi di Viareggio, aveva scritto ad Angelo Conti: «Molte laudi ho composto imitando le foglie e le acque. Pubblicherò in autunno i primi tre libri – *Merope*, *Maia*, *Alcyone* […] Io veramente ho parlato con le Sirene, e mi sono trasfuso nel mito di Glauco». Il 5 ottobre pubblica IL NOVILUNIO («Flegrea»), il 16 novembre L'OLEANDRO («Nuova Antologia»).

1901

Il 1° gennaio pubblica l'ode *Per la morte di un capolavoro*, «per la ruina del cenacolo vinciano» – come scrive a Conti, annunciandogli anche la composizione di un'ode per Garibaldi, *La notte di Caprera* (pubblicata su «La Tribuna» nel gennaio e in opuscolo presso Treves). Nello stesso mese inizia una serie di pubbliche letture, a Torino, Milano, Bologna, Firenze, dell'ode per Garibaldi e per Verdi (*Per la morte di Giuseppe Verdi*, pubblicata su «La Tribuna» nel febbraio). Trascorre di nuovo l'estate in Versilia, dove compone *Francesca da Rimini*, dramma in versi, primo del ciclo *I Malatesti* (seguirà *Parisina* ma non il progettato *Sigismondo*), dedicato «alla divina Eleonora Duse»: «*Questa è colei che all'arco mio sonoro* / *pose la nova corda ch'ella attorse* / *ed incerò perché sicura scocchi*», come si legge nell'epigrafe. Il 16 giugno esce ne «Il Marzocco» il DITIRAMBO III di *Alcyone*; il 30 novembre compare ne «La Tribuna» NEL PRIMO CENTENARIO DELLA NASCITA DI VINCENZO BELLINI (*Elettra*).

1902

Escono presso Treves le *Novelle della Pescara* che raccolgono, rielaborandola, la novellistica giovanile. Pubblica ne «Il Marzocco» la prima strofa dell'ode PER IL PRIMO CENTENARIO DELLA NASCITA DI VITTORE HUGO (26 febbraio). Nel maggio compie un viaggio in Istria che ispirerà poi taluni *Sogni* alcionii: questo è appunto l'anno dell'«ebrietà di *Alcyone*», l'anno del *carmen perpetuum* del terzo libro delle *Laudi*. Compone quasi per intero il diario lirico a Romena, nel Casentino, dove trascorre l'estate con la Duse, poiché rinvia all'anno seguente solo la *Corona di Glauco*, DITIRAMBO IV e contorni, UNDULNA e i *Sogni di terre lontane*. Scrive a Emilio Treves il 27 luglio: «Io sono […] converso in innumerevoli ruscelli di poesia» e a Conti il 10 agosto: «Lavoro al mio libro di poesia; e mi pare che tutto il mio sangue sia divenuto un fiume lirico inesauribile». In autunno è a Val di Castello, città natale del Carducci, come testimoniano gli appunti dei *Taccuini*, stilati in vista della composizione di un'ode dedicatoria al maestro (progettata prima per *Alcyone*, ma poi accolta in *Maia*: SALUTO AL MAESTRO); quindi è a Roma, sempre stando alle note di taccuino

assai accoste alle TERME alcionie. Non trascura neppure *Maia* e *Elettra*: nel maggio erano usciti alcuni versi dei *giacigli* («Medusa»), nel giugno il CANTO DI FESTA PER CALENDIMAGGIO («Il Secolo XX»), nel dicembre i diciassette silenzi da PISTOIA a LUCCA (nella «Nuova Antologia» e ne «Il Marzocco»).

1903

Si accinge alla conclusione dei primi tre libri delle *Laudi*. *Maia* o LAUS VITAE è condotto a termine in modo sorprendentemente rapido, a Settignano, nei primi mesi dell'anno. Compone in piedi e senza concedersi tregua – racconta nel *Libro segreto* – il poema di «Anima e Corpo», che non ha l'uguale se non nella *Commedia* dantesca e al quale – dice – «si consegna il mio nome nel tempo». Il 1° marzo avverte Emilio Treves di essere invaso da una «furia laboriosa» che lo «agita per sette e sette ore»; il 28 lo informa che la LAUS «si è sviluppata al di là della misura stabilita. Da sola può dunque riempire un volume». Il 18 aprile annuncia all'editore il compimento dell'opera che esce l'11 maggio.

Si applica subito di seguito alla composizione della *Figlia di Iorio*, il capolavoro del drammaturgo, già ultimato il 29 agosto. Come accadde per *La città morta* non sarà la Duse (che sta curando a Nizza un attacco improvviso del suo male, la tisi) a impersonare Mila: la giovane Irma Gramatica interpreta però egregiamente il dramma contribuendo al successo dell'opera.

Il 3 settembre d'Annunzio scrive a Palmerio, segretario e factotum della Capponcina: «Ora ho ripreso il lavoro per condurre a termine le poche cose che mancano al secondo volume delle Laudi». Compone infatti fra l'altro i *Sogni*, *La Corona di Glauco*, UNDULNA, DITIRAMBO IV e il COMMIATO, con il quale dedica *Alcyone* al Pascoli. La «Nuova Antologia» del 1° novembre pubblica gli ultimi *silenzi* di *Elettra*, da BERGAMO a RAVENNA. Nel dicembre, ma con data editoriale 1904, escono infine in unico volume il secondo e terzo libro delle *Laudi*.

1904-1909

I rapporti con la Duse si fanno sempre più tesi e precari: d'Annunzio ha conosciuto nell'autunno del 1903 Alessandra di Rudinì vedova Carlotti, con la quale ha subito inizio un'intensa vicenda amorosa. La Duse abbandonerà infatti di lì a poco Settignano per lasciar posto alla bella aristocratica, che instaura alla Capponcina un regime di vita mondano e lussuoso. In una lettera a Hérelle (1° novembre 1904) d'Annunzio presenta la nuova amante: «ho per compagnia» scrive «una creatura forte e sana, dotata di una straordinaria freschezza interiore, e che unisce il gusto della vita selvaggia a una rara cultura». Fra ozi, cavalcate e vita del bel mondo, alla scrittura è riservato un posto di secondo piano: riduce in libretto *La figlia di Iorio* (musicata da Franchetti) e compone *La fiaccola sotto il moggio* (febbraio-marzo 1905), tragedia in versi di ambientazione abruzzese come la

precedente (dovevano seguire altre due *pièces*, il *Dio scacciato* e la *Primavera sacra*, secondo un originario disegno tetralogico).

Nel maggio la florida Nike – così d'Annunzio ama chiamare Alessandra – è colpita da un grave male che comporta tre interventi chirurgici e una lunga degenza in una clinica fiorentina. Abbandonata dalla famiglia, che non approva la relazione con il poeta, la donna è assistita solo dall'amante, prodigo di cure, come testimonieranno più tardi la prosa *Dell'amore, della morte, del miracolo* (nelle *Faville*) e il diario postumo *Solus ad solam*. Nonostante i gravosi disagi, ai quali vanno aggiunti quelli derivanti dalla difficile situazione economica (Marco Praga ha l'incarico di amministrare il patrimonio letterario dello scrittore), d'Annunzio non si priva di nuove avventure amorose: la cronaca mondana lo sorprende con la donna che nel *Notturno* e nel *Libro segreto* chiamerà Corè, come la regina degli Inferi (la marchesa Luisa Casati Stampa). Attende solo alla *Vita di Cola di Rienzo* (pubblicata nel «Rinascimento», settembre 1905, prima, secondo il progetto, di una serie di *Vite degli uomini illustri e degli uomini oscuri*), e propone a Treves un volume di *Prose scelte* (esce nel 1906), una sorta di florilegio sulle tracce della raccolta carducciana.

Nei primi giorni del 1906 d'Annunzio conosce la contessa Giuseppina Mancini, la Giusini del diario *Solus ad solam*, che soppianta ben presto la Di Rudinì, ormai guarita dal male che pareva incurabile, ma preda del «mostro vorace della Morfina», «vittima del vizio generato dallo spasimo». Se l'infelice Alessandra sceglierà infine la via del convento, la sedotta Giusini, maritata e combattuta fra il dovere e la violenta passione, dovrà fra breve essere ricoverata in una casa di cura per malattie mentali. L'attività letteraria di d'Annunzio è intanto rivolta prima al teatro, con una tragedia in prosa (*Più che l'amore*, rappresentata nel 1906 con un insuccesso tanto clamoroso da indispettire il drammaturgo, che premetterà alla pubblicazione del testo numerose pagine sprezzantemente polemiche: *Dell'ultima terra lontana e della pietra bianca di Pallade*) e due in versi (*La nave* del 1907 e *Fedra* del 1908); e quindi al romanzo. *Forse che sì, forse che no*, storia di incesto, di follia e insieme di «animalità» in un contesto caratterizzato dalle «più moderne vicende» (l'automobile che ormai d'Annunzio possiede e l'aereo sul quale vola a Montichiari nel settembre 1909), è pubblicato da Treves nel febbraio del 1910.

1910-1912

Un nuovo amore entra nella vita di d'Annunzio: è la venticinquenne russa Nathalie de Goloubeff, la «Diana caucasea, matta della più nera mattezza slava», che dopo aver tradotto in francese il *Forse che sì* gli rimane accanto per lunghi anni, dividendo con lui l'esilio francese, ma non senza contrasti, bizzarrie e drammatici colpi di scena (la gelosia la spinge a tentare il suicidio). «Giammai fuor d'amore e fuor di debiti», il poeta è però ora di fronte a una situazione insostenibile. Non può più vivere alla Capponcina, assediato com'è dai creditori, né gli valgono il rifugio presso la marina

pisana o le occasionali prestazioni remunerative (qual è per esempio il ciclo di conferenze sull'aeronautica, itinerante tra il gennaio e il febbraio del 1910).

La via della Francia, segnatagli dalla Goloubeff, diviene infine inevitabile e fra Parigi e Arcachon d'Annunzio trascorre un lustro intenso e tumultuoso, quando l'esuberante esibizione mondana comincia a incrinarsi per le inquiete avvisaglie dell'imminente vecchiaia. «Cinque anni d'esilio nell'estremo occidente, sul dosso spinoso di una duna oceanica: un lungo ordine di giorni e di opere, una lunga pazienza, una lunga attesa», come si leggerà nel *Notturno*. La Goloubeff, Donatella per il poeta, non gli è sola al fianco: intreccia relazioni sentimentali e intensamente amichevoli con Romaine Brooks, la pittrice ricordata nel *Notturno* con il nome di Cinerina, Isadora Duncan e Ida Rubinstein, la danzatrice per la cui grazia efebica scrive in francese arcaico *Le martyre de Saint Sébastien*, "mistero" messo in musica da Debussy e rappresentato per la prima volta a Parigi l'11 maggio 1911. A partire dal luglio di questo stesso anno, il «Corriere della Sera», diretto da Luigi Albertini, che si era preso cura dell'intricata questione finanziaria di d'Annunzio, accoglie una serie di prose autobiografiche, indicate con il titolo comune di *Faville del maglio. Memoranda* (compaiono con ritmo vario fino al 1914). Sono i testi nei quali di solito s'individua la nascita della cosiddetta «esplorazione d'ombra», del d'Annunzio «notturno», malinconicamente ripiegato sul frammento intimistico. Ma con le prose «d'arte» e di memoria, inclini spesso all'autoelogio, d'Annunzio procura di tener viva la propria immagine presso il pubblico italiano, dal quale è forzosamente separato. Una sorta di lunga *favilla* è anche la *Contemplazione della Morte*, composta di quattro sezioni (edite fra l'aprile e il maggio del 1912), dove si commemora la morte di Pascoli e di Adolphe Bermond, il «mistico ospite» proprietario della villa di Arcachon.

Riallacciati i rapporti con Treves, che pubblica subito in volume la *Contemplazione*, d'Annunzio propone all'editore anche la riedizione della *Vita di Cola di Rienzo*, alla quale premette un lungo *Proemio*. Anche il poeta si è fatto udire sulle colonne del «Corriere» con le dieci *Canzoni delle gesta d'oltremare* che compaiono, con enorme successo, fra l'ottobre 1911 e il febbraio 1912, subito raccolte in volume come quarto libro delle *Laudi* con il titolo di *Merope*. Composte all'insegna di un audace nazionalismo – l'Italia è in guerra con la Turchia – provocano l'intervento della censura e la CANZONE DEI DARDANELLI, contenente versi offensivi per l'imperatore d'Austria, deve comparire mutila con una dichiarazione dell'autore: «Questa canzone della Patria delusa fu mutilata da mano poliziesca, per ordine del Cavalier Giovanni Giolitti, capo del governo d'Italia, il dì 24 gennaio 1912». Sempre nel 1912 riprende il ciclo dei *Malatesti*, con la stesura di *Parisina*, tragedia in versi musicata da Mascagni, e stende invano per Puccini *La crociata degli Innocenti*, che diventerà una sceneggiatura cinematografica. Prose di memoria e produzione per il teatro segnano il biennio che vede la comparsa, ancora sul «Corriere», della *Violante dalla bella voce* (a puntate dal febbraio al marzo del 1912), lunga *favilla* rimasta incompiuta, e dell'altrettanto lunga *favilla* per Dario, *Il*

compagno dagli occhi senza cigli (dicembre 1912 – febbraio 1913), anch'essa incompiuta, condotta a termine solo nel 1928, quando verrà raccolta nel secondo tomo delle *Faville del maglio.*

1913-1914

Insoddisfatto della misura breve della *favilla* («Ho il bisogno quasi fisico» aveva confidato ad Albertini il 3 novembre del 1912 «di scrivere quel che si dice un'*opera*») compone *La Leda senza cigno*, romanzo che il «Corriere» pubblica a puntate fra il luglio e l'agosto 1913 (poi in volume nel 1916 con l'aggiunta di una *Licenza*). Per il teatro mette in scena *Le chèvrefeuille*, riadattamento in francese (vi si accinge l'amico marchese Illan di Casafuerte) del *Ferro*, tragedia in prosa pubblicata ne «La lettura» (fascicoli di marzo, aprile e maggio 1914) e la *Pisanelle, ou la mort parfumée*, pantomima musicata da Pizzetti e interpretata dalla Rubinstein (compare a puntate fra il giugno e il luglio sulla «Revue de Paris»).

«Costretto a provvedere la buona carne rossa che mantiene il coraggio dei miei cani» così ammette d'Annunzio «ho composto un dramma greco-romano per cinematografo del genere *Quo vadis?*» Allude a *Cabiria*, che definisce «saggio ironico di arte per la folla avida e melensa» e aggiunge: «ho guadagnato in tre o quattro ore cinquantamila lire, come in una bisca qualunque pel favore della fortuna guercia e lercia». Ma il tono sprezzante è riservato a Treves (8 aprile 1914) che attende invano la raccolta in volume delle *Faville del maglio.* L'interesse di d'Annunzio per la «settima arte» è in realtà profondo, come testimonia l'intervista rilasciata al «Corriere» il 28 febbraio 1914, dove discorre di «arte totale» di massa e di «estetica del movimento» e, coniugando il mondo antico con la modernità, addita nelle *Metamorfosi* di Ovidio il testo cinematografico per eccellenza.

All'approssimarsi della guerra l'umore di d'Annunzio è cupo, né gli è di conforto l'«amica tenace» dell'esilio. La Goloubeff, lamenta, è «una di quelle dolci e noiose creature che, all'incontro della giovenile visione di Dante, si ostinano di tener senza fine su le braccia il loro amore esanime […] per non potersi mai risolvere a seppellirlo, e si sforzano di farci mangiare "per ingegno" il loro caro cuore che pur non arde». Ma la guerra, con la prospettiva di tramutare finalmente in azione un estetismo mai del tutto risolto sulla pagina (la poesia è «azione trattenuta», aveva detto il Cantelmo delle *Vergini delle rocce*), doveva davvero rappresentare la grande occasione: con la guerra, intanto, termina il duro esilio. «Le Figaro» del 13 agosto 1914 pubblica L'ODE POUR LA RESURRECTION LATINE: «Vae victis! La force barbare nous appelle / au combat sans merci». D'Annunzio mette la sua penna e i suoi uffici al servizio della causa interventista: l'Italia dovrà combattere a fianco della *sœur latine*. I giornali francesi accolgono così di frequente la sua firma: «Le Gaulois» pubblica il 24 settembre *La chanson de Saucourt*, mentre nel «Journal» del 30 settembre compare *Fluctibus et fatis. Aux Italiens un Italien.*

1915-1918

Dopo aver appoggiato la causa della guerra contro i «barbari» ne «La Petite Gironde», dove escono il 25 e il 30 aprile *La très amère Adriatique* e *Le ciment Romain*, il 4 maggio, fra le acclamazioni della folla, d'Annunzio attraversa il confine a Modane ed è in Italia per onorare l'invito rivoltogli dalla città di Genova: dovrà inaugurare solennemente il monumento commemorativo della spedizione garibaldina. Il giorno successivo, nel discorso di Quarto, *La sagra dei Mille*, incita gli italiani a intervenire contro i tedeschi, avviando così un'azione di propaganda che prosegue a Roma, sino al 24 maggio, quando la guerra (già decisa dal governo in aprile, con il Patto di Londra) verrà dichiarata. Il ruolo di d'Annunzio non è tuttavia concluso, né si limita all'oratoria, poiché egli intende impugnare ben altre armi che la parola, mettendo in gioco la propria vita. Il poeta-soldato si coprirà infatti di gloria combattendo come aviatore, marinaio e fante.

Di stanza presso la linea del fronte abita a Venezia, sul Canal Grande, nella Casetta rossa dei principi Hohenlohe, riparati in Germania. Ha una nuova amante, Olga Brunner Levi (Venturina) e la sfida quotidiana della morte lo rende più che mai passionale. Nel gennaio del 1916, durante un ammaraggio con un idrovolante, perde l'occhio destro per una ferita al capo che lo costringe a una lunga e cieca immobilità. Al suo capezzale sono Barrès, amici e amiche francesi, Corè e Cinerina, che lo ritrae in divisa militare. Durante l'ozio forzato, nonostante la cecità, compone una parte del *Notturno*, che sarà ultimato nel 1921. Supino nel letto, scrive senza vederle su liste di carta strette, per mantenere la dirittura, tra il pollice e il medio: e il nuovo stile franto giova al suo lirismo.

Non appena recupera la vista dell'occhio superstite, rimaneggia i diari di guerra nella *Licenza* aggiunta all'edizione in volume della *Leda senza cigno* (1916). Solo controvoglia, e sollecitato dal bisogno di denaro, compone i versi di circostanza che gli vengono chiesti dal «Corriere della Sera» perché tenga alto il morale delle truppe. Sono i *Canti della guerra latina*, poi raccolti con il titolo di *Asterope*, come quinto libro delle *Laudi*.

Riprende a combattere. Il fante è sulle montagne del Carso (maggio 1917), l'aviatore vola su Pola (agosto 1917) e Cattaro (ottobre 1917): imprese rischiose, ideate dal singolare stratega (conia ora il fortunato grido di incitamento: *Eia eia eia. Alalà!*) che compie opere d'arte, non con le parole – dice – ma con le vite umane. Predilige tuttavia le azioni deterrenti, come la Beffa di Buccari (11 febbraio 1918), quando con piccoli siluranti entra nottetempo nel golfo del Carnaro, tra le navi nemiche, lasciando sull'acqua bottiglie contenenti messaggi ingiuriosi contro il nemico. Sempre messaggi e non bombe lancerà volando su Vienna (9 agosto 1918) per annunciare la vittoria italiana e invitare il nemico alla resa.

1919-1920

Più volte decorato, alla fine della guerra d'Annunzio ottiene la medaglia d'oro al valor militare che il duca d'Aosta gli consegna nell'aprile 1919 sul sagrato triestino di San Giusto. Ma la pace delude l'eroe, che pretende per il sangue versato maggiori compensi territoriali (l'Istria e la

Dalmazia, compreso il Dodecaneso) di quelli che vengono concessi all'Italia nelle trattative di pace a Parigi. Venezia, dove continua ad abitare trasferendosi in un appartamento di palazzo Barbarigo, è ormai una triste città di memorie luttuose. Tanto più che nelle nuove stanze, custoditi dalla fedele Aélis, giacciono arredi e libri del villino di Arcachon, abbandonato definitivamente. Ha cercato invano, avvalendosi di Barrès, di donarlo allo Stato francese per conservarlo come museo. A cinquantasei anni, è di nuovo innamorato, anche se il rituale del seduttore appare ripetitivo: chiama Barbara, come l'amante della giovinezza romana, la pianista Luisa Bàccara, che gli resterà accanto fino alla morte.

Non si spoglia degli abiti militari e con il petto coperto di medaglie pronuncia a Venezia e a Roma accesi discorsi con i quali denuncia la «vittoria mutilata». La protesta è condivisa da Benito Mussolini, da poco alla guida del Partito fascista che raccoglie nazionalisti e reduci di guerra. Il suo giornale, il «Popolo d'Italia», si fa portavoce della protesta di d'Annunzio pubblicando una rivendicativa *Lettera ai Dalmati.* Ancora per lui non risolto il problema dell'«amarissimo Adriatico», esiste una città irredenta, Fiume, dove la guerra può continuare. E alla volta di Fiume, alla testa di un manipolo di Arditi che va via via ingrossandosi lungo la marcia, muove l'eroe deciso a combattere fino alla morte (*O Fiume o morte!*) per annettere all'Italia la città, che occupa il 12 settembre 1919 senza colpo ferire, accolto dalla popolazione come un liberatore.

Con la carica di Comandante governerà Fiume, elaborandone la costituzione nella *Carta del Carnaro*, fino al dicembre 1920, quando a Natale, dopo che si sono stabilite le condizioni di pace nel trattato di Rapallo, l'esercito italiano sgombera la città dagli occupanti. Un'azione di forza che avrebbe potuto subito bloccare d'Annunzio, ma il suo gesto clamoroso, con lo scalpore suscitato in Europa, giova alle trattative italiane; e giova soprattutto a Mussolini, che apprende dal Comandante ad arringare la folla, a comunicare attraverso gli slogan e, in primo luogo, la strategia dei colpi di mano. In effetti, la marcia su Fiume è la prova generale della Marcia su Roma, mentre il ribellismo degli Arditi combacia con quello dei fascisti della prim'ora.

1921-1922

Subito dopo aver lasciato Fiume, d'Annunzio si stabilisce significativamente lontano da Roma (dove mai più metterà piede), traslocando nel gennaio 1921 a Gardone, sulla riva bresciana del lago di Garda, non lontano dal Brennero, i «resti» come dice «dei suoi naufragi». In una modesta villa di campagna, che prima affitta e poi acquista, trova infatti ricovero, liberato finalmente dall'imballaggio, quanto proviene da Arcachon. Dedica qui alcuni mesi alla conclusione del *Notturno*, che esce, per commemorare la vittoria, nella data simbolica del 4 novembre 1921. È l'ultimo best seller dello scrittore ancora in grado, dopo anni di regime militare, di produrre un capolavoro.

Benché d’Annunzio rimanga defilato, il suo nazionalismo anarchico è strumentale per Mussolini: egli se ne serve nella fase iniziale della corsa al potere, che prevede in seguito complesse mediazioni e l’appoggio dei proprietari terrieri e degli industriali. Pur avendola progettata sin dal 1919, il recluso di Gardone non parteciperà alla Marcia su Roma con la quale, nell’ottobre 1922, Mussolini compie il colpo di stato che gli assicura il governo. Del resto poco prima dell’impresa, nell’agosto, un incidente a tutt’oggi misterioso, ma che ricorda la finta morte dell’adolescente inscenata per pubblicizzare le sue prime poesie, ha messo d’Annunzio fuori gioco. Sarebbe precipitato da una finestra della casa gardonese, a quasi quattro metri dal suolo, ferendosi gravemente il capo: non può dunque essere presente agli incontri che preparano la «rivoluzione» fascista.

Si sentirà tuttavia «usurpato» e non si oppone apertamente al fascismo perché giudica che l’avventura di Mussolini avrà vita breve. Gli italiani comprenderanno ben presto – questa la sua errata opinione – che l’Italia nuova non potrà essere governata se non da lui, dall’eroe vittorioso della guerra. Perciò, nonostante i suoi Arditi siano ancora armati e pronti allo scontro con i fascisti, decide di attendere gli eventi che, non dubita, gli saranno favorevoli.

Il recupero della scrittura è intanto lo schermo dietro il quale d’Annunzio nasconde il suo attesismo. Egli vivrà in solitudine e «clausura», fuori dalla mischia, per ritrovare – avverte – l’ispirazione poetica. È proprio quanto si augura Mussolini: il Vate scriva le opere che l’Italia attende da lui e si astenga dalla lotta politica. Il duce non commette comunque l’errore di sottovalutare il possibile avversario, avendo cura di blandirlo soddisfacendo ogni suo desiderio, considerandolo un prezioso, ma al tempo stesso pericoloso, oggetto da museo.

1923-1926

Per controbilanciare la sconfitta politica, d’Annunzio si arrocca nella casa sul Garda che comincia ad assumere sempre più l’aspetto monumentale. Una cinta muraria sottolinea il suo esilio volontario; quindi con l’acquisto delle proprietà confinanti amplia il parco che la circonda, al cui centro costruisce un Arengo, con un trono di pietra e colonne che si alternano a magnolie secolari. Raduna qui i fedeli reduci fiumani e si limita a stilare con Mussolini il «Patto marino» (ma il duce non terrà fede agli accordi) che gli dovrebbe garantire la tutela sindacale dei «lavoratori del mare».

Il mancato rispetto del «Patto» trova però compensazione nei fondi che il governo elargisce a d’Annunzio per ristrutturare e ampliare la dimora lacustre. Il neoproprietario la chiama ora Vittoriale, per ribadire che è lui il vincitore glorioso della guerra. E realizza nel 1923 ciò che non gli era riuscito in Francia col villino Saint Dominique: dona il Vittoriale allo Stato italiano. È un modo astuto per disporre di risorse illimitate, che egli traduce in un motto beffardo – *Io ho quel che ho donato* – inciso nel portale d’accesso di quella che diventerà una vera e propria cittadella. Rifiuta le cariche onorifiche ma accetta che il re, quando nel 1924 Fiume viene annessa all’Italia, lo nomini principe di Montenevoso, dalla cima che segna l’estremo confine della patria ampliata grazie alle sue gesta.

Al neoprincipe rende omaggio Valéry, ospite per qualche giorno al Vittoriale, nell'aprile 1924. Ma la morte della Duse, di lì a poco, e nel giugno l'assassinio di Giacomo Matteotti, deputato socialista, inaspriscono la clausura del Vate, ripiegato sui ricordi che ora affida alle pagine del *Secondo amante di Lucrezia Buti*. Si tratta di memorie, soprattutto degli anni del collegio, stese di getto e riunite in volume (il primo tomo delle *Faville del maglio*) insieme con *Il venturiero senza ventura*, sotto la cui rubrica ripropone le prose composte per il «Corriere della Sera» negli anni francesi. Sistema anche i discorsi di guerra e fiumani nel *Libro ascetico della giovane Italia* (1926), pago che l'Istituto per l'Edizione nazionale di Tutte le Opere gli frutti dieci milioni di lire.

1927-1938

Ma la vera opera d'arte che d'Annunzio compone in questi anni è il Vittoriale, «libro di pietre vive» e assemblaggio di simboli, a cominciare da quelli riferibili alla guerra vittoriosa di cui vuol essere il sacrario. L'aereo del volo su Vienna, la prua della nave *Puglia* che ha eroicamente resistito nelle acque di Spalato, il motosilurante della Beffa di Buccari e i massi dei monti di guerra, disseminati nei giardini, sono il fulcro del grandioso allestimento che si snoda in un labirinto di vie e piazze, corsi d'acqua e fontane. Una colorata magnificenza caratterizza poi le stanze riservate all'abitazione, tutte simbolicamente battezzate, zeppe di oggetti ricercati e stravaganti.

D'Annunzio si avvale del giovane architetto Gian Carlo Maroni, che vive con lui in simbiosi, e di una serie di artisti promuovendo lo sviluppo del futuro *design* italiano: maestri vetrai, orafi, incisori, doratori sono all'opera per realizzare i *desiderata* del committente incontentabile. I ferri battuti di Mazzucotelli, le ceramiche faentine di Melandri, le porcellane di Giò Ponti, le sculture di Martinuzzi e di Bardetti, gli argenti di Brozzi e di Buccellati, i tessuti di Fortuny e di Lisio, gli affreschi di Cadorin e di Marussig. Il gusto déco ha soppiantato il liberty della giovinezza, ma anche ora viene espresso un principio estetico fondamentale per d'Annunzio: egli è l'erede ultimo di tutta l'arte del passato e la bellezza nuova non può essere che «ricreazione» di quella antica. Si motivano così i multipli rinvii sia dell'architettura, a cominciare dal grande anfiteatro che guarda il lago, un capolavoro di falso-antico, sia degli arredi, il cui tratto saliente è costituito dai calchi in gesso delle statue di Fidia, Prassitele o Michelangelo. Ma su di essi, come per sancirne il diritto legittimo, l'erede interviene con patinature, dorature, drappeggi e persino quello che potrebbe sembrare un dissacrante maquillage non è invece se non il segno di un nuovo modo di fruire la Bellezza.

Negli anni del Vittoriale la scrittura di d'Annunzio si fa più avara che in passato: si occupa dell'*Opera Omnia* (nel 1927 esce il primo volume, *Alcyone*), conclude nel 1928 *Il compagno dagli occhi senza cigli* (come secondo tomo delle *Faville del maglio*) e si limita a sistemare la pubblicazione dei discorsi di guerra e fiumani. Stende però appunti preparatori per opere che non comporrà. Ma poiché in d'Annunzio vita e opera coincidono, disegna così una sorta di autobiografia ininterrotta che nel 1935 viene stampata da Arnoldo Mondadori, suo nuovo editore, con il titolo

«aperto» di *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire*. È il testamento risentito di un istrione, il punto d'approdo di chi per tutta la vita ha coltivato narcisisticamente il mito di sé con un'efficacia che talora ha tolto verità alle vicende più intime.

Vive al Vittoriale «come un re etrusco sepolto dai suoi tesori» mentre riceve visitatori illustri (Marconi, Toscanini, Balbo, Nuvolari e, in primo luogo, Mussolini) e le amanti si susseguono nell'alcova del libertino di sempre, sul quale vegliano la Bàccara, ora soprannominata Smikra, e Aélis. Per vincere l'insonnia della vecchiaia scrive qualche verso, che chiama appunto «nottivago», sull'antiporta o tra una riga e l'altra dei suoi «livres de chevet». L'ultima opera, *Teneo te Africa* (1936), riunisce i messaggi inviati a Mussolini in occasione della guerra coloniale. È un'impresa che condivide, al contrario dell'intesa fra Italia e Germania che denuncia con un caustico epigramma contro Hitler (1934).

Muore il 1° marzo 1938, colpito da emorragia cerebrale, mentre è seduto al tavolo di lavoro. I funerali di Stato, alla presenza di Mussolini, gli rendono onore. Da pochi mesi, dopo la morte di Guglielmo Marconi, aveva accettato la carica prestigiosa di presidente dell'Accademia d'Italia.

I ROMANZI DI GABRIELE D’ANNUNZIO
PIANO DELL’OPERA

Il Piacere, con apparati informativi di Annamaria Andreoli
L’Innocente, con apparati informativi di Annamaria Andreoli
Trionfo della morte, con apparati informativi di Annamaria Andreoli
Giovanni Episcopo, con apparati informativi di Annamaria Andreoli
Le vergini delle rocce, con apparati informativi di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini
Il Fuoco, con apparati informativi di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini
Forse che sì forse che no, con apparati informativi di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini
La Leda senza cigno, con apparati informativi di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini

Questo ebook contiene materiale protetto da copyright e non può essere copiato, riprodotto, trasferito, distribuito, noleggiato, licenziato o trasmesso in pubblico, o utilizzato in alcun altro modo ad eccezione di quanto è stato specificamente autorizzato dall'editore, ai termini e alle condizioni alle quali è stato acquistato o da quanto esplicitamente previsto dalla legge applicabile. Qualsiasi distribuzione o fruizione non autorizzata di questo testo così come l'alterazione delle informazioni elettroniche sul regime dei diritti costituisce una violazione dei diritti dell'editore e dell'autore e sarà sanzionata civilmente e penalmente secondo quanto previsto dalla Legge 633/1941 e successive modifiche.

Questo ebook non potrà in alcun modo essere oggetto di scambio, commercio, prestito, rivendita, acquisto rateale o altrimenti diffuso senza il preventivo consenso scritto dell'editore. In caso di consenso, tale ebook non potrà avere alcuna forma diversa da quella in cui l'opera è stata pubblicata e le condizioni incluse alla presente dovranno essere imposte anche al fruitore successivo.

www.librimondadori.it

Il Fuoco
di Gabriele d'Annunzio
© 2013 Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., Milano

L'edizione digitale è tratta da Gabriele d'Annunzio, *Prose di romanzi*, edizione diretta da Ezio Raimondi, vol. II, a cura di Niva Lorenzini, «I Meridiani», Mondadori, Milano 1989.

Ebook ISBN 9788852035036

COPERTINA || ART DIRECTOR: GIACOMO CALLO | GRAPHIC DESIGNER: BEPPE DEL GRECO

Indice

Frontespizio
Nota all’edizione
IL FUOCO
I. L’epifania del fuoco
II. L’impero del silenzio
Tavola delle sigle e delle abbreviazioni
Notizia sul testo e note di commento
Cronologia
I Romanzi di Gabriele d’Annunzio Piano dell’opera
Copyright